تولّد شعر

ترجمهٔ منوچهر کاشف

Call No. ....

Date ....

Acc. No. ....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

0164

KASHMIR UNIVERSITY
LIBRARY
Srinagar-6.

Call No.
Acc. No.
Date
J. & K. UNIVERSITY LIBRARY
This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

تولد شعر

هنری میلر ـ رابرت پن‌وارن ـ کلینت بروکس
ا. س. برادلی ـ جورج‌سانتایانا ـ ت.س.الیوت
ادگارویند ـ الوین بروکس‌وایت ـ ف.س. فلینت
ازرا پاوند ـ و. ه. اودن ـ رینر ماریا ریلکه
وان ویك بروکس ـ لوگان پرسال اسمیت
واسیلی کاندینسکی ـ اسکار وایلد ـ شارل‌بودلر
ایمی لوول ـ ویلیام باتلرییتز ـ لوئی‌آنترمیر
سورن‌گیرکگارد.

ترجمهٔ منوچهر کاشف

6029

طرح روی جلد
امین رضائی

255849

University
Iqbal Library
255849
19 1985

مرکز نشر سپهر

تهران ــ شاه‌آباد اول خیابان ملت تلفن ۳۳۸۳۰۹

این کتاب درچاپخانهٔ تابش چاپ شد. تهران فروردین ماه ۱۳۴۸
حق طبع محفوظ

ترجمۀ کتاب به‌پدردانشمند
و مادر عزیزم تقدیم میشود

S. No. 3383

Call No.

Date

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

Call No. ....

Acc. No. ....

Date ....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

فهرست

به جای پیشگفتار		۷
تولد شعر	کلینت بروکس و رابرت پن وارن	۹
شعر به خاطر شعر	ا.س .برادلی	۵۵
عناصر وکارکرد شعر	جورج سانتایانا	۸۵
سنت و استعداد فردی	ت . س . الیوت	۱۱۲
موسیقی‌شعر	ت . س . الیوت	۱۲۲
مذهب‌وادبیات	ت . س . الیوت	۱۳۶
هنر و آشوب	ادگاروبند	۱۵۱
ابهام شعر	الوین‌بروکس وایت	۱۶۴
نقش‌گرائی	ازرا پاوند	۱۶۸
مقدمه بر اشعارهافمن	و. ه . اودن	۱۷۵
طبیعت انسان و هنر	رینر ماریا ریلکه	۱۸۱
ادبیات امروز	وان ویك بروکس	۱۸۶
چشم انداز ادبیات	لوگان پرسال اسمیت	۱۹۹
هنر وهنرمند	واسیلی‌کاندینسکی	۲۰۷
هنر وهنرمند	اسکار وایلد	۲۱۰

هنر و جامعه	ت. س. الیوت	۲۱۳
انتقاد	« « «	۲۱۶
کارکرد نقد	« « «	۲۱۹
شعر دشوار	« « «	۲۲۱
تجربهٔ شعر	« « «	۲۲۴
تجربه (آزمایش)	« « «	۲۲۵
نقش ذهنی در شعر	« « «	۲۲۶
وابستگی شعر	« « «	۲۲۸
بدعت پند آموزی	شارل بودلر	۲۳۰
غول درون	رینر ماریا ریلکه	۲۳۳
زبانی درمیان زبان دیگر	« « «	۲۳۵
وزن	لوئی آنتر میر	۲۴۲
شاعر کیست	سورن کیرکگارد	۲۴۴

به جای پیشگفتار

اگر مردی وجود داشت‌که پروا نمی‌کرد هر آنچه را که از این عالم به دل می‌اندیشد برزبان‌راند ، برایش ، از این پهنهٔ خاك ، چندان نمی‌نهادند که بتواندروی پا ایستد . هرگاه‌که‌مردی برمی‌خیزد ، عالم ، با تمام‌قدرت خویش، برپیکرش فشار می‌آرد ، وکمرش را می‌شکند . همواره ستون‌های پوسیدهٔ بسیار برجا ایستاده‌اند ، وفساد چندان است که توان شکفتن‌را درآدمی می‌کشد . ایوان این خانه دروغی بیش نیست ، وبنیاد آن وحشتی است عظیم ولرزان . اگر ، بعداز گذشت قرنها ، مردی برخاست با نگاهی‌گرسنه و نومید، مردی‌که جهان را واژگونه‌کندتانژادی‌نو برانگیزد، عشقی‌که از او به‌جهان می‌رسد به کینه چهره بدل خواهدکرد و او بلای زمین خواهد شد . اگر گهگاه به صفحاتی برمی‌خوریدکه آتش می‌زنند ؛ صفحاتی‌که می‌آزارند و می‌سوزانند ، صفحاتی که ناله و اشك و دشنام درآن‌ها موج می‌زند، بدانید که آن همه از حلقوم مردی است که‌هنوزپشت‌دوتا نکرده ؛ مردی‌که ، برای دفاع از خویشتن ، مگر کلمه ها هر سلاحی را از اوگرفته‌اند ؛ مردی که سخنش از بارکمر شکن این عالم و دروغ‌های آن، ازکلیهٔ‌گردونه‌ها و میله‌های شکنجه‌ای که ترسویان ساخته‌اند تا معجزهٔ شخصیت را در وجود مرد فروشکنند ، بس نیرومندتر است . اگر مردی‌گاه پروا نکردکه هرآنچه را دردل داشت‌برزبان آرد، گمان دارم‌که‌هم در آن لحظه جهان خرد خواهد شد، و ذرات آن به هرگوشه فراخواهد رفت ؛ چنانکه‌هیچ‌خدا، یاتصادف، یااراده‌ای‌هرگزنتواندآن باد برده‌ها ، آن ذرات، آن عناصر فناپذیر را که روزگاری سازندهٔ این جهان بودند ، باز فراهم کشاند .

هنری میلر

Henry Miller

Call No. ....

Acc. No. ....

Date ....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

کلینت بروکس و رابرت پن‌وارن [1]

تولد شعر

چرا می‌خواهیم یا می‌باید به‌این نکته‌که یك شعر چگونه تولد می‌یابد، علاقمند باشیم ؟ یك مورخ ، یا یك شرح حال نویس ، ممکن است به‌مطالبی‌که به‌قالب شعر درآمده‌اند بینهایت علاقمند باشد؛ چراکه‌آنها انعکاس تجارب و مشاهدات شخصی‌شاعر، یا افکارجاری عصر او هستند . یا آنکه یك روان‌شناس ممکن است بر‌همین‌منوال به‌آن جریان معنوی که‌شعری را می‌پروراند ودست ما می‌دهد ، علاقمند باشد . اما یك تاریخ گزار یا یك روان‌شناس که‌فقط یك تاریخ‌گزار یا روانشناس باشد، به‌کیفیت خود شعر اعتنائی‌ندارد،و برای منظور او بساکه یك شعر بد همان اهمیت یك شعرخوب را داشته باشد. ولی

1 - Cleanth Brooks Robert Pen Warrenm,

کارما دراینجا باقصد یك روان‌شناس یا تاریخ گزار فرق می کند. دراین جاما، بیش از هرچیز ، دل‌دربند ماهیت شعر و کیفیت آن‌داریم .

اگر قصد ما اصولا خود شعر باشد ، می‌توان گفت دلیلی نیست که‌چرا باید به‌جستجوی خاستگاه‌های شعر برآمد؛ ونیز آنکه معرفت به‌مطالبی که‌به قالب شعر فرو رفته‌اند ، وهمچنین جریانی که طی‌آن شعرشکل پذیرفته‌است نمی‌تواند درماهیت خود شعر تغییری پدیدآورد . بسیاری براین عقیده‌اند که ما را بازندگانی خصوصی نویسندگان نبایدکار باشد ، ولو آنکه حیات ایشان‌زمینهٔ‌مطالب آثارشان‌باشد. وردزورث[1] ، درنامه‌ای خطاب به‌جیمز گری،[2] یکی از دوستان رابرت برنز [3] ، می گوید :

« سروکار ما باکتاب‌های آنهاست که می‌بایدآنها را دریابیم و ازآنها لذت ببریم . وبه‌خصوص درمورد شاعران این نکته راست است که هرآینه آثارشان خوب بود ، این آثار ، هم درنفس خویش ، تمام اسباب را برای آنکه فهمیده شوند ولذت ببخشند ، فراهم دارند » .

چارلز لمب[4] ازمشاهدهٔ نسخهٔ خطی شعر«لیسیداس» اثرمیلتون[5] سخت تکان‌خورد . اوطی‌مقاله‌ای می‌نویسد :

«من«لیسیداس» راهمچون یك زیبائی‌کمال یافته می‌پنداشتم که باتمام اجزای خویش به‌طور مطلق ویکجا برخاسته است ، تا آنکه ، دریك ساعت شوم ، درکتابخانهٔ ترینیتی[6] ، نسخهٔ اصلی این شعروبعضی دیگر از اشعار درجهٔ دوم شاعر راکه ، چون گنجی مایهٔ افتخار ، حراست می‌شد ، نشانم دادند. ای کاش که‌آنها را به رودخانهٔ کم[7] انداخته‌بودند یا چون‌دومین‌سرودهای اسپنسر[8] به درون دریای آیرلند . مشاهدهٔ این چیزهای قشنگ در صورت خام خویش واقعاً مراگیج کرد. الفاظ، خط خورده و تصحیح شده بودند . چنانکه گفتی فناپذیرند ومی‌توان تغییرشان داد ، یا به‌میل خویش‌جا به‌جاشان کرد . چنان‌بود که گوئی می‌شد به‌طرز دیگری هم باشند، وبازهمچنان‌خوب. پنداشتی الهام، خود ازاجزاءساخته شده است ، و این اجزاء همه ناپایدار و متوالی وبی‌تفاوت . من‌دیگر هیچگاه به‌کارگاه یك هنرمند بزرگ‌پا نخواهم نهاد.

۱– Wordsworth
۲– James Gray
۳– Robert Burns
۴– Charles Lamb
۵– Lycidas, Milton
۶– Trinity
۷– Cam
۸– Spenser

دریك مفهوم وردزورث راست می گوید . ما نباید نکاتی را که ازحیات یك شاعر یا زمانهٔ او یامصالح شعرش می‌دانیم باخود شعراشتباه کنیم . از نظر خوانندهٔ شعر حق با چارلز لمب است . آنچه که اهمیت دارد خود شعراست نه آن جریان روانی که سرمایهٔ آفرینش شعر بود. ولی درموردی دیگر وردزورث ولمب هردوخطا رفته‌اند . آنچه که می‌شود درباب خاستگاه یك شعر دانست، هر آینه آن را باخود شعر اشتباه نگیریم ، می‌تواند فهم ما را از شعر وسعت بخشد و عمق دهد[1].

با تأمل درمنشأ یك شعر می‌توان دوجنبهٔ کلی این قضیه رااز هم جدا کرد؛ نخست مصالح شعر، ودیگری جریان معنوی تولد آن .

مصالح شعر یکسان نیست. مثلا می‌توان گفت که زبان یك عنصر شعر است. این یکی ازچیزهائی است که شاعر به کارش می گیرد و بدان شکل می‌دهد. پیش ازفهم شعر ، شاعری، وقبل ازدریافت نحوهٔ تولدآن، باید زبانی را که شاعر به‌کاربرده است ، شناخت . این نکته فقط مربوط به اشعار به‌زبان‌های بیگانه نیست، که اشعار به‌زبان مادری را نیز شامل می گردد . انگلیسی یك عصر با انگلیسی عصر دیگر شبیه نیست . لغات تولد می‌یابند و می‌میرند ، و، برای دشوارتر کردن قضیه، بسا که یك لغت ، طی چندسال معنی خویش را تغییر دهد. وانگهی ممکن است شاعر خود زبان راچنان بفشارد و بپیچاند که الفاظ معانی تازه به‌خویش بپذیرند .

درمثالی دیگر ممکن است عرف ادبی زمان راعنصر دیگر شعر شمرد.

---

۱ — این افزایش فهم وشناخت فقط درمورد شعری نیست که مراحل رشدآن را می توان دنبال کرد. زیرا که پیش نویس‌های اولیهٔ شاعر، یا اطلاعاتی ازتجربهٔ او، ازاو باز مانده‌و به ما رسیده‌است. درحقیقت اصولا این‌طور نیست؛ بلکه تقریباً افزایشی است درفهم‌وشناخت شعر به‌طور کلی. وقتی که ازمصالح شعر واز جریان شاعرانهٔ خلق آن اطلاع حاصل کنیم ، ازماهیت خود شعر نیز چیزی دستگیرمان می شود . ارزش این گونه مطالعه درشرح احوال وعناصر ترکیبی شعررا باید از ارزش بعضی اطلاعات تاریخی که برای تمیزدادن برخی ازآثارادبی ازاعصاریافرهنگ‌های دیگرلازم است، کاملا سوا کرد وجدا نهاد. برای مثال ، ما می توانیم معنای هملت را بفهمیم بی آنکه اززندگانی خصوصی شکسپیر ومراحل تصنیف این نمایشنامه چیزی بدانیم ؛ ولی، بی اطلاع ازسنت قهرمانی زمان که انتقام‌کاری است شریف، ازدرك نمایشنامه عاجز خواهیم بود.

کمپیون[۱] وقتی که شعر «رخسارم راملامت‌مکن[۲]» راگفت ، به‌پیروی از شیوهٔ پترارك[۳] ، عاشقی رانده از درگاه را که در برابر معشوق سنگدل که او را خوار می‌دارد ، دل به‌حال خویش می‌سوزاند، به‌عنوان یکی از عناصر شعر خویش درکار گرفت. حقیقت آنکه در این شعراین عرف‌معمول مقابل‌حالت‌های دیگر قرار گرفته است وآن طنز ناما‌ٔنوس مصراع آخر ، که معذلك جدی است ، تقریباً به هرشیوه می‌توان‌نسبتش داد مگر شیوهٔ پترارك[۳]. ولی این عرف معمول فقط نقطهٔ شروع بوده است . همین‌مطلب در باب مرثیهٔ‌روستائی «لیسیداس» اثر میلتون نیز مصداق دارد . میلتون این قصهٔ معروف راکه از عهد باستان نقل شده است ، به‌کارمی گیرد . اما این مگر یك‌عنصر نیست، و شاعرآن را با روش خاص‌خویش سازگار می‌سازد .

یا بیائید افکاری‌راکه دریك عصر معین‌ساری است درنظر گیریم . اینها نیز مصالح شعرند . تنیسون[۴] شعر "In Memoriam„خویش‌را با اشاراتی ازنظریهٔ تکامل سایه می‌زند، وویتمن[۵] دراشعار خویش‌ایده‌هائی ازدموکراسی رامی گنجاند. لیکن‌خواندن شعر„Sir Patrick Spence, به‌عنوان بیانی از ایده‌های جدید دموکراسی بی‌معنی است ؛ چراکه‌آن شعر دریك اجتماع فئودال به‌وجودآمده است . شك نیست‌که شاعر می‌تواند، با استفاده ازافکار دردسترس‌خویش ، چیزی اصیل ازکاردرآورد. اما به‌هرحال افکار اوهمه‌مقید به شرایط زمانهٔ اویند .

تا حال برای شعرهمه از عناصری صحبت‌کردیم از قبیل زبان، عرف ادبی، وافکارساری که درهردوره وجود دارند. ولی‌تجارب شخصی شاعر نیز خودعناصری دیگرند. این بدان‌معنی‌نیست که‌شاعرجز تجربیات خویش‌را بازگو نمی‌کند . تنها به صرف آنکه شکسپیر نمایشنامه‌ای نوشت در وصف مکبث[۶] که پادشاهی راکشت وتاج وتخت او را به‌دزدی صاحب شد ، نباید پنداشت که شکسپیرنیزخود روزگاری دزد بوده، یاکسی‌راکشته است ، گاهی ، ودر حقیقت اغلب اوقات، وقایع یك‌شعرهمه خیالی وفراوردهٔ تخیل شاعرند. ولی تخیل همواره سراپا آزاد نیست؛ چراکه درقید تجربیات شاعر اسیراست . به قول رابرت فراست[۷]، راست است‌که شاعر برای تخیل خویش فقط نیازمند

۱– Thomas Campion
۲– Blame Not my Cheeks
۳– Petrarch
۴– Tennyson
۵– Whitman
۶– Macbeth
۷– Robert Frost

نمونه‌هائی چند است تا بپروراندشان ، اما تخیل نیز دریك فضای تهی هرگز کار نمی کند .

پیوند میان اثر بالفعل شاعر باتجربیات شخصی اوممکن است بسیار دقیق باشد ولطیف ؛ اما گاه‌گاه میان وقایع حقیقی و شعریك رابطهٔ متقابل بسیارنزدیك پیدامی کنیم. دروتی وردزورث[1]، خواهر شاعر، دریادداشتهای روزانهٔ خویش، درمورد روزپانزدهم آوریل ۱۸۰۲ از ماجرائی سخن دارد که مضمون شعری را درباب گل نرگس تحت عنوان « من چون یك ابر، تنها سرگردان شدم»[2] دراختیار شاعرنهاد .

«بامدادی هراس‌آور ومه‌آلود، اما ملایم بود ... بادی شدید می‌وزید وفکر کردیم که باید بازگشته بودیم. نخست درخانهٔقایقبین بزرگ،وسپس درپناه بوته‌ای جگن در مقابل خانهٔ آقای کلارکسون[3] لختی برآسودیم. خیش را دیدیم که در مزرعه پیش می‌رفت . شدت باد نفس‌را ازما گرفته بود. دریاچه آشفته بود. درمیان خلیج ، زیر واترمیلاك[4]، قایقی تهی‌سرگردان روی آب می‌رفت ... چون به جنگل بالاتر ازباغ گوبارو[5] رسیدیم ، نزدیك لب آب، چندگل نرگس دیدیم. پنداشتیم که آب دریاچه تخم گل‌هارا به‌ساحل افکنده است واین اجتماع خرد گل‌ها بدین قرار پدید آمده است . اما اندکی که جلوتررفتیم ، بیشتر وبازهم بیشتردیدیم . وسرانجام ، زیرشاخسار درختان، دیدیم که گل‌ها در امتدادی تقریباً به پهنای یك راه روستائی به صورت یك کمربند دراز درطول ساحل کشیده شده‌اند. من گل نرگس را هرگز اینهمه زیبا ندیده بودم. آنان درمیان واطراف سنگ‌های خزه‌آلود روئیده بودند. پاره‌ای سرهارا برسینهٔ صخره‌هاتکیه داده بودند چنانکه گفتی ازفرط خستگی بر بالش لمیده‌اند . ودیگران چنان می جهیدند و می‌چرخیدند و می‌رقصیدند که پنداشتی بانسیمی که از فراز موج برسرشان می‌وزید ، خنده‌کنان سخنی داشتند. چه شاد بودند ونگران وهرلحظه به‌رنگی دیگر. این نسیم یکراست ازفراز دریاچه برآنها می‌وزید . اینجا و آنجا پاره‌ای به هم درپیچیده و پاره‌ای دیگرجدا ازدیگران چند قدم بالاتر روئیده بودند . ولی شماره‌شان چنان اندك بود که سادگی ، یگانگی، وحیات شادآن جاده‌ای را که یك

۱- Dorothy Wordsworth

۲- I.Wondered lonelyas a Cloud

۳- Clarkson

۴- Water Millock

۵- Gowbarrow

لحظه آرام نداشت برهم نمی‌توانستند زد ».

درست است که شعر وردزورث خیلی بیشتر ازوصف صرف این چشم‌انداز است . ولی درهرحال این صحنه که قسمتی است ازمادهٔ شعر که ازتجربه وام گرفته شده است ، درآن شعر کاملا متجلی است. می‌توان به‌جرأت نتیجه گرفت که وردزورث درسال ۱۸۰۴ یعنی دوسال بعد ازاین واقعه که دست به سراییدن این شعر زد ، و برداشتی که از این واقعه دارد ــ این پندار که تجربه درعالم خیال رشد می‌کند ، و نیز تصور ارتباط شفیقانه میان طبیعت وآدمی - همه ازتجربهٔ شخصی اومایه گرفته است .

درحقیقت این چشم‌انداز به‌همان صورت که بوده است برابر دیدگان باطن اوبرق زده‌است . یعنی اینکه کل شعر، این واقعه، و برداشت وی از آن ، همه ظاهراً آنگاه به ذهن او رسیدند که او هنوز دست به تصنیف آن برنیاورده بود .

برای مثال دیگر، شرحی داریم ازویلیام باتلرییتز[1] دروصف دیداری ازیك دوست محتضر ، خواهر آبری بردزلی[2]، هنرمندی که خود در سنین جوانی مرگی شجاعانه یافته بود .

« به‌کمك بالش‌ها نشسته بود . گونه‌هایش کمی سرخاب داشت وبسیار زیبا می‌نمود . کنارش یك درخت کریسمس بود باچند بازیچه ، ودر آنها شیرینی بودکه آنها را بما داد ... بازیچه‌ای راکه به‌من داد حفظ خواهم کرد، ومی‌توانم گفت که اوخود ازاین‌نکته خبر داشت . روی میزی نزدیك، چهارعروسك بودکه به‌سبك افراد نقاشی‌های برادروی لباس به‌تن‌داشتند ... آنها را ریکتس[3] ساخته بود . طرح صورتها نیز از او بود ولباسها را هم خودش دوخته بود ؛ وشاید روزها وقتش صرف این‌کار شده بود . او سراپا به‌یك بانوی بزرگوار می‌مانست . ازکار وحال من پرسید چنانکه گفتی در نظروی این مهم‌ترین خبرها بود . اوگفت «یکنفر کف‌بین بمن گفت که‌چون بچهل ودوسالگی رسیدم، زندگانی‌ام تغییر خواهدکرد ، وبهتر خواهد شد . وحال من چهل ودومین سال عمرخویش را درملکوت خواهم گذراند . وبعد باتظاهر مؤکد به‌این که سخنش را باور نداریم ، گفت « آری من بملکوت خواهم رفت . تمام کاتولیکها خواهند رفت » ... بعد شروع کرد به نقل داستانهای نامربوط ، ومارا هم (جزمن دومرد دیگر نیز بودند) تشویق کرد

۱- William Butler Yeats

۲- Aubrey Beardsley

۳- Ricketts

تا چنان کردیم . گهگاه ازفرط خنده می‌لرزید ... من بیشتر آن شب را ، باشعری که درذهن داشتم، بیدارماندم . ازمن ساخته نیست که افسون‌شگرف اورا ، شادی رقت انگیز اورا باآب وتاب شرح دهم . چون برادرش بود ؛ ولی برادرش ، به عقیدهٔ من دوست داشتنی نبود ؛ فقط حیرت انگیز بود و بی باك .»

اگر این شرح را باشعری که دربارهٔ همین بانو سروده شده است ، روبرو گذاریم ، خواهیم دید که بیشترحالت‌ها و جزئیات شعر ، در این قطعهٔ نثر نیز به‌وضوح ، یا در پرده بیان شده‌اند .

دریادداشت‌های روزانهٔ دروتی وردزورث و نامهٔ ییتز وصف دو تجربهٔ شخصی را داریم که بعد مصالح شعرمی گردند . دراین دومثال ، پیوند شعر با تجربه نزدیك است . چنین می نماید که شاعر نخست تجربه‌ای را حاصل کرد ، وسپس ، قبل ازآنکه دست بکارتصنیف برآورد ، و نیز پیش از آنکه انگیزهٔ سرائیدن شعر دراو جوانه زند ، درمفهوم آن تأمل کرد.

البته ممکن‌است دراینجا اشتباه کنیم . دورنیست که وردزورث درهمان لحظه که باشگفتی بسیار دیده برگل‌های نرگس خیره داشت، فکرسرایيدن شعری دربارهٔ آنان را درذهن خویش زیر و بالا می کرد . ولی آنچه مهم است این‌است که‌نخستین تجربهٔ‌ساده تعبیری‌داشت، وچندان‌چرخیدوچرخیدتا برای شاعر مفهومی پیداکرد واو الفاظی جست تابه‌یاری آنها آن مفهوم را بپروراند .

شاید ایرادکنید که همین تأمل درکار تجربهٔ اصلی نیزخود نوعی مادهٔ شعراست ، وهمانقدر مادهٔ شعر است که چشم انداز گل‌های نرگس ؛ و نیز آنکه اگرشاعر واقعاً پیش از شروع جریان تصنیف به تفکر پرداخت و از تجربه برداشتی کرد ، شك نیست که آن را نیزباید جزء مصالح شعرشمرد . سپس این‌سؤال پیش می‌آید که منظورما از«جریان تصنیف» چیست؟ آیا شعر آنگاه آغاز می‌یابد که شاعر واقعاً دست به‌قلم می‌یازد، یا آنگاه که، بی‌آنکه قصد سرایيدن شعری را داشته باشد ، دربارهٔ مادهٔ شعر می‌اندیشد ، و سعی دارد برداشتی کند ؟

اما آیا واقعاً اهمیت داردکه کدامین نظر را برگزینیم ؟ نکتهٔ مهم دیدن بعضی رشته‌های ارتباط است میان تجربه با شعری که در صورت کامل خویش سعی در تعبیر آن دارد .

ولی ، بهرحال، تمام اشعار مستقیماً ازتجربهٔ شخص پا نمی گیرند . ممکن است که شاعری‌عملا ازیك فکر کلی . یك‌تم ـ آغاز کار نهد ، و برای تجلی‌آن به‌جستجوی وقایع یا نقش (تصویر)هائی برآید. مثلاکالریج[1] ظاهراً قصدداشت شعری سراید درزمینهٔ گناه ومکافات، ودرواقع نثری شعر گونه هم دربارهٔ قابیل ساخت . واین مدت‌ها قبل ازآن بودکه برای نمایش این‌فکر خویش‌ایدهٔ داستان «دریانورد پیر»[2] به‌خاطرش خطورکند . ومیلتون مدتها پیش ازسراییدن «بهشت گمشده»[3] برای ایدهٔ گناه ومکافات این در و آن در می‌زد ، ودرنسخهٔ دست نوشتهٔ اشعار کم اهمیت او، که در کالج ترینیتی در کمبریج محفوظ است ، یادداشت‌هائی به‌چشم می‌خورد درزمینهٔ طوفان نوح، سایه به‌سایهٔ یادداشت‌هائی درمورد قصهٔ تبعید آدم ازملکوت . یاممکن است که نطفهٔ شعری ازشنیدن یاخواندن داستانی، حادثه‌ای، یاحالتی بسته شود. افسون‌آن نظرشاعررا میگیرد واوبرآن میشود تاآن‌را به‌قالب شعردرآورد. پیش ازآنکه خود بداند آن مطلب چرا نظرش راگرفت ، ومفهوم‌آن برای وی چیست. همچنین ممکن است بایك عبارت‌که ناگاه به‌ذهن شاعرمی‌رسد، یاجائی شنیده میشود، شعری‌آغاز گردد ، یاچه‌بسا که تصویری، یامقایسه‌ای، تخیل اورا ناگاه ازجا برانگیزاند . ولی بهرحال بگذریم ازاین سخن‌که جریان تصنیف کی و،چگونه آغاز خواهد یافت ، کیفیت‌آن چیست؟

درنخستین نظر وصف‌هائی‌که ازجریان تصنیف داریم متناقض و آشفته می‌نمایند . برخی ازشاعران خیلی‌کند و دقیق‌کار میکنند. کارپاره‌ای نامنظم است، وسراپا تکیه برالهام لحظه دارند. پاره‌ای اشعار به یك لحظهٔ مکاشفه آفریده‌شده‌اند، وساختن پاره‌ای مستلزم سال‌هااندیشیدن بوده است. دراین زمینه شرح معروف ادگارآلن‌پو[4] را داریم تحت عنوان « فلسفهٔ تصنیف »[5]، دربارهٔ تصنیف شعرمعروف «غراب»[6]. آلن‌پو، بعدازشرح آنکه یك شعر باید بلافاصله ودریك فاصلهٔ کوتاه زمانی اثرخویش را بگذارد ، می گوید.

«بادرنظر داشتن این ملاحظات ، ونیزآن درجه ازشوری که من آن را نه‌بالاتر ازذوق عموم ونه‌پائین‌تر ازذوق سخن شناسان می‌نهادم ، ناگاه به‌جائی رسیدم‌که آن را برای شعر خویش درازی مطلوب یافتم ـ تقریباً در

۱- Coleridge
۲- The Ancient Mariner
۳- Paradise lost
۴- Edgar Allan Poe
۵- The Philosophy of Composition
۶- The Raven

حدودیك صد مصراع . این شعر درحقیقت یکصد وهشت مصراع است .

فکر بعدی‌من ، برگردانتخاب‌اثر یاتأثیری که بایستی منتقل‌می‌گشت دورمی‌زد، دراینجا باید یادآوری کنم که ، درسرتاسر کار تصنیف ، همواره درنظر داشتم تا اثر خویش را درسرتاسر گیتی قابل درك ازکاردرآورم... آن لذتی که‌در آن‌واحد هم فشرده‌ترین باشد وهم نشاط‌بخش‌ترین‌وهم‌ناب‌ترین به‌عقیدهٔ من ، با تأمل درزیبائی به‌دست خواهد داد . درحقیقت مردم‌وقتی از زیبائی سخن‌می‌گویند قصدشان ، آن‌طورکه‌گمان می‌شود، دقیقاً بحث از یك کیفیت نیست ، بلکه یك تأثیر است . . . حال‌من اززیبائی به‌عنوان‌قلمرو شعریاد می‌کنم ، فقط به‌دلیل‌آنکه این قاعده‌ای صریح است‌که درقلمرو هنر بایستی‌کاری کردکه اثرها ازمؤثرهای مستقیم برخیزند ...

پس‌ازقبول زیبائی به عنوان قلمرو خویش ، مسألهٔ دیگر من مربوط بود به‌لحن شعر دربرترین حد تظاهر خویش . وهرگونه تجربه نشان‌داده است‌که این لحن یك لحن اندوهناك است ... بدین قرار اندوه راست‌ترین انواع لحن شعراست ...

چون درازا، قلمرو، ولحن شعر بدین‌گونه معلوم گشت، بااین‌قصدکه باید محرکی جست هنری تا درساختمان‌شعر چون‌کلید معما به خدمت‌گرفته آید، یابه‌عبارتی دیگرچون پاشنه‌ای باشدکه تمام ترکیب شعرروی آن‌توانند چرخید ، به قیاس و استنتاج‌های عادی پرداختم. وچون‌تمام ابتکارات‌معمول را ازنظر گذرانیدم ... ناگاه به خاطرم‌گذشت که دراین زمینه هیچ چیز مانند یك‌برگردان ، درسراسرعالم ، بدین قصد به‌خدمت‌گرفته نشده است.

پو ، به‌همین ترتیب، درست مانندآنکه دارد یك قضیهٔ هندسی را حل می‌کند بحث را به‌طورمنظم ادامه می‌دهد. برگردان باید یك‌کلمه بیش‌نباشد وتمام بندها بدان خاتمه پذیرند. بایدآهنگین باشد ، اندوهناك باشد، چرا که اندوه‌لحن تعیین شدهٔ شعراست. وبعد ازاین همه تفصیل کلمهٔ «نه‌هرگز»[1] را برمی‌گزیند، وآن ازروی چنان، منطق و محاسبه‌ای که‌گوئی انتخاب‌یك آچارچکش بردست یك مرد میکانیك .

دربرابر این شرح پوکه ازفرط سیستماتیك بودن باورکردنش‌دشوار است ، وصف کالریج را داریم ازنحوهٔ تصنیف شعر «کوبلاخان»[2] .

« درتابستان سال ۱۷۹۷ راقم این سطور، که بیمار بود ، دریك‌خانهٔ

۱– Nevermore

۲– Kubla Khan

دورافتادهٔ روستائی ، درمیان پورلاك[1] و لینتون[2]، واقع برمرزمیان‌سامرست[3] ودونشیر[4] ، دراکسمور[5] خلوت گزیده بود . دراثر یك کسالت جزئی به‌او مسکنی تجویز کرده بودند که دراثر آن ، درست درلحظه‌ای که داشت جملهٔ زیرین، یاجمله‌ای دیگر باهمین مفهوم را ازکتاب «زیارت‌پرکاس»[6] می‌خواند روی صندلی به‌خواب رفت : «دراینجا ، کوبلاخان (قوبیلای‌قاآن) فرمود تا کاخی برآورند ، وباغی پرشکوه بر آن بیفزایند . بدین قرار ده میل‌مربع ازیك زمین حاصل‌خیز را به‌دیواری محصور کردند» . نویسنده درحدود سه ساعت را درخوابی عمیق ، یا دست‌کم بیخبری ازحواس خارجی فروخفت، ومی‌توان با اطمینان تمام گفت که درطی آن شعری ساخت که‌ابیات آن به‌شماره ازدویست یاسیصد مصراع کمتر نبود ، البته اگر بتوان برچیزی اینچنین که درآن تمام نقش‌های ذهنی ، سایه به‌سایهٔ‌معانی مربوطه ، مانند اشیاء‌محسوس براوجلوه‌گر شدند . بی‌آنکه دراوهیچ گونه‌احساس یا شعورتلاشی باشد، نام تصنیف گذاشت . چون از خواب برخاست ، چنین نمود که از سراپای شعر خاطره‌ای کاملا روشن به‌ذهن دارد . لذا دردم دست به‌قلم ومرکب‌وکاغذبرد. وباکمال شوق این ابیات راکه ملاحظه می‌کنید یادداشت کرد. دراین‌لحظه بودکه بدبختانه‌کسی از پورلاك، که با اوکاری داشت ، اورا بیرون خواند ، وبیش‌از یك‌ساعت از وقتش راگرفت . وآنگاه‌که او به اطاق خودبازگشت باشگفتی ودل شکستگی بسیار پی‌بردکه اگرچه از فحوای آن مکاشفه هنوز کمابیش سایه‌ای مبهم وتاریك به‌خاطرش بازمانده است، به استثنای‌هشت‌یاده مصراع ونقش‌های پراکنده ؛ همه چیز ازصفحهٔ ذهنش‌محو گشته است؛ درست مانند ناپدید شدن نقش ازصفحهٔ‌آب چون پاره سنگی درون‌آن افکنید . اما افسوس‌که بازگشتی‌که درنقش‌آب هست در این یك‌میسر نگشت» .

درفاصلهٔ این دو حد افراطی ، همه‌گونه امکان تصنیف وجود دارد . شکسپیر باآنکه، تاآنجاکه خبرداریم، هیچ‌شعری را به‌یاری مکاشفه نسرایید، اشعارخویش را ظاهراً باسرعت وروانی بسیار ، وبی‌تجدیدنظر چندان تصنیف کرد . دریدن[7] هرروز آماده‌تر می‌شد؛ چندانکه خود می گوید سیلان افکار ازحرکت قلم سریع‌تر می‌تاخت . بونارد[8] شاعر فرانسوی می گوید که ؛ به

۱– Parlock
۲– Linton
۳– Somerset
۴– Devonshire
۵– Exmoor
۶– Purchas's Pilgrimage
۷– Dryden
۸– Bonnard

هنگام تصنیف، بر او چنان می‌نمود که تمام الفاظ در ذهن وی یکجا گرد آمده‌اند چندانکه پنداشتی هزاران صدا باهم به‌گوش می‌رسد، ولی دور نیست که قسمتی از یك شعر به یك برق الهام ساخته آید ، و پارهٔ دیگر کوششی خواهد دراز وملال آور . ا . ا . هوسمن[1] شعری ازاین دست را نشان داده است . او درکتاب خویش «نام و ماهیت شعر»[2] می گوید که چگونه عادت داشت در گردش‌های بعدازظهر خویش ، آنگاه که دراثر خوردن نهار و آشامیدن آب‌جو اندکی خواب‌آلود بوده، وذهنش آرام وبرای تداعی‌آزاد بوده است ، شعر سراید . در این گونه حالت‌ها بودکه گاه بندهائی از یك شعروگاه سراپای آن ، تقریباً به‌یك برق مکاشفه ، به‌خاطرش می گذشت . وگاه می‌شدکه فقط نطفهٔ یك شعر بسته می‌شد ، ولازم می‌آمد تا بعد همت بر پروراندن آن گمارد . به‌عنوان نمونه می گوید که از شعر ذیل دو بند را ضمن یکی ازهمین گردش‌هاتقریباً به‌یك برق مکاشفه ساخت، ویك‌بند دیگررا پسین‌همان روز به‌هنگام نوشیدن چای ؛ لیکن تصنیف بند دیگریك‌سال تمام وقت گرفت و به‌سیزده صورت گونه‌گون نوشته شد . بدبختانه هوسمن خود این‌بندهارا مشخص نکرده است . اما یکی‌ازسخن‌شناسان (دونالدا. استافر[3] بحث‌کرده است که‌دوبند نخستین بایدهمانهائی باشندکه‌طی گردش بعدازظهر دریك لحظهٔ مکاشفه به‌ذهن او گذشتند؛ چراکه‌هرکدام، درحد خویش،محتوی اندیشه‌ای‌کامل‌اند . چهارمین‌بند ، به‌احتمال قوی ،جدا ازآن دو وبه‌هنگام نوشیدن چای به‌ذهن شاعر گذشت . سپس مشکل پیدا کردن چیزی بودکه بتواندآن دوبند نخستین را باچهارمین پیوند زد و درتکرار ومتن شعر یك تعادل پدیدآورد .

مفهوم تقریبی شعر به فارسی :

I hoed and trenched and weeded,
And took the flowers to fair:
I brought them home unheeded;
The hue was not the wear.

داس‌زدم‌وکندم‌وپیراستم،
وگل‌هارا به‌نمایشگاه‌بردم:
آنهارا که‌کس به عنایت
ندیده‌بود، به‌خانه‌آوردم؛
رنگ گل های من پسند
روز نبود .

۱– A.E. Housman
۲– The Name and Nature of Poetry
۱– Donald A. Staufer

So up and down I sow them
For lads like me to find,
When I shall lie below them,
A dead man out of mind.

آنجا واینجا کاشتمشان برای جوانانی چون من تاپیداشان کنند ، آنگاه که زیر آنها خفته باشم، مردی مرده که از یادها رفته است .

Some seede the birds devour,
And some the season mars,
But here and there will flower.
The solitary stars,

چند دانه را مرغان می‌خورند، وچندی دیگررا گردش‌فصل نابود خواهد کرد، ولی اینجا و آنجا گل خواهند داد .
اختران تنها،

And fields will yearly bear them
As light-leaved spring comes on,
And luckless lads will wear them
When I am dead and gone.

وخاك سال به‌سال آنها را خواهندپرورد، چون بهاران با برگ‌های روشن‌خویش فراز آید، و جوانان بد اقبال آنهارا به‌سینه‌خواهند زدآنگاه که‌مرده‌ام ودیگر نیستم .

رابرت فراست می گوید که قسمت عمدهٔ بهترین اشعارش به‌یك لحظه وبی تلاش به ذهنش رسیدند .

« انکار ندارم که بعضی از اشعار خویش‌را باسعی بسیار سراییدم،ولی میل‌پنهانی من بیشترسوی آنهائی است که‌تصنیف‌شان مانند یك نوازش‌چوگان، یك اصابت دبوس ، یا یك ضربت تبرزین بوده است. تنها تحت فشاردوستان است که‌می‌توانم به درون جمع آیم وخویشتن را ، دراین ناتوانی که نزد من این همه مقدس وباوجود این‌گونه طرز نقدکه داریم‌آن همه زیانبخش است، در معرض مشاهدهٔ این‌وآن بگذارم . هرگاه که درخویش‌می‌نگرم‌تاآن‌دردی راکه به عنوان یك هنرمند باید به‌خویشتن بست پیداکنم ، جای آن‌را همه

دراشعاری می‌بینم که ناراست بوده‌اند؛ اشعاری که خطا رفتند و به‌غم انجامیدند، بی‌آنکه پایان پذیرند . وهرگاه که دریافتم آنها از کف رفته‌اند ، اگرچه نه سراپا ، مرا کمتر از آنچه که سزاوار بوده‌ام خوار کرده‌اند ، من می‌توانستم ابیات وعبارت‌هائی از آنها را آزادانه از حفظ بخوانم، وبارها چنین کردم. من به‌خاطر تمرین هرگز شعری نسرائیدم . من‌هنوزهم درجستجوی بهترین ازپا نمی‌نشینم . هرجا که به‌کام نرسیدم ازشکست آموختم که تقلا ازسر گیرم. حال اگر من نخستین پیش‌نویس‌های خویش را ،چون اولین کفش‌های دوران کودکی (درآمریکا مادران معمولا نخستین کفش کودکان را نگاه می‌دارند.م) ضبط کرده بودم تا این ادعا راثابت نماید، دراین جهان آکنده ازبدگمانی روزگار بهتری داشتم . قول مرا کمابیش بدین معنی خواهند گرفت که من بعضی از اشعار خویش را ، بی‌آنکه‌درجستجوی یك جمله این دروآن‌درزنم سرائیدم ؛ اشعاری ازقبیل «روزهای نوامبر»[1]، «کوه»[2]، بعد از سیب‌چینی[3] «تودهٔ‌هیزم»[4] «اماکن صحرائی»[5] «هدیه[6] ، وغیره . وه‌که با چه‌لذتی نرمش وروانی‌آنها را به یاد می‌آرم . آنها تجربه‌هائی بودند که ازبازگشت‌خود به سوی‌آنها ، به بوی نواله‌ای‌بیشتر، هرگز خودداری نتوانستم ، این رامن‌از سراطمینان می‌گویم بی‌آنکه بخواهم خویشتن را ملهم جلوه دهم . سپس به خاطر یك جویندهٔ چیزهای بی‌ارزش تحت عنوان‌اشیاء نادر، می‌توانم ازراز حرفه‌ای خویش پرده بر گیرم ، واعتراف کنم که‌من مصراع سوم ازبندچهارم توقفی درکنار جنگل را به‌نحوی سرودم تاجویای بند دیگری باشد ،حال آنکه من خود بندیدگری را نه‌می‌خواستم ونه اینکه ایده‌اش را درذهن‌خود داشتم . ولی بایك حضورذهن شدید، وشم یك پسر خوب که درآن وقت‌بودم، بیدرنگ‌آن مصراع‌را خط زدم وبا یك مقطع مکرر خودم را خلاص کردم. من‌شعر «محاسن قرض»[7] را چهل‌سال تمام‌کنار دست خود مهمل گذاشتم، و عنوانی هم نداشت . زیرا نمی‌توانستم برای‌آن مصراع چهارمی پیداکنم که چارهٔ کارم باشد . یکی ازدوستان‌که شاعرنامداری‌است این شعر را درسال ۱۹۱۳ دید وآنقدر که ازکلمه "Terrelation" در آن شعر جا خورد ، به ناخوشی مصراع چهارم توجه نکرد . همین شاعر معروف مرا برانگیخت‌تا

۱- November Days
۲- The Mountain
۳- After Apple-picking
۴- The Wood-pile
۵- Desert places
۶- The Gift Outright
۷- Ingenuities of Debt

یکی دومصراع ازشعر «مرگ یك مزدور»[1] راحذف کردم . او از من حتی می‌خواست که مصراع‌های «خانه جائی است که وقتی بدانجا روی ، ناگزیر به درون راهت خواهند داد » رانیز حذف کنم .

همان گونه که هوسمن ضمن گردش، یك پاره یا بیشتر از شعر خویش را دفعتاً درون ذهن می‌یافت، هارت کرین[2] نیز سعی می‌کرد تا با نوشیدن و شنیدن موسیقی جاز، که می‌توانند چون عالم رؤیا رشته‌های تداعی الفاظ را درون ذهن بیدار کنند، آن جریان آفرینشگر رادر درون خویش برانگیزد ،همچنین گفته‌اند که شیلر همواره یك سیب گندیده را درمیز تحریر خود نگاه می‌داشت؛ چرا که بوی گند آن را الهام بخش یافته بود . و بسیاری شاعران دیگر عادات و تدابیر بسیاری داشتند که جریان آفرینش راآسان‌تر وخود به‌خودتر می‌ساخت، و به مکاشفه‌ای از نوع رؤیای کالریج نزدیك‌تر می‌کرد ؛ تدابیری برای نیل به‌آن چیز که کاترین آن پورتر[3] بر آن نام «آن کانون بی‌مزاحم وجود ، آنجا که اراده را راه نیست و احساس گذشت زمان یا خود از دست می‌رود، یا آنکه بر روی ذهن هیچ اثر ندارد» نهاده است[4] .

حال از این همه چه چیز می‌باید دریافت؟ آیا یك نوع شعر داریم که با محاسبهٔ دقیق ساخته می‌شود ونوعی دیگر که زاییدهٔ الهام است ؟

شاید بهترین طریق برای نزدیك شدن به این سؤال پرسیدن این باشد

۱- Death of the Hiredman

۲- Hart Crane

۳- Katherine Anne porter

٤- وحال وصف چارلی چاپلین Charlie Chaplin از نحوهٔ برانگیختن ضمیر نابخود : «هیچ فایده ندارد که بنشینید و دیده برراه الهام گذارید. باید که سبك باشید . مهم‌ترین کاری که می باید کرد این است که سبك روحی و دل زندگی خویش راحفظ کنید. یك یا دو روز تنهائی و استراحت کامل مفید است. هیچ کس را نباید دید. من حتی احساس‌های خود را نیز به خواب می برم. به خودم می گویم « تاکار تمام نشده است ، درباره هیچ چیز و هیچ کس به هیجان نخواهم آمد »همین طور ادامه می دهم و یك زندگانی آرام و متعادل را پیش می برم. و آنگاه شبی را تا دیرهنگام بیرون خانه می گذرانم - شاید هم تمام شب را -سپس بامدادان بعد ذخیرهٔ ذهن بیرون می ریزد. ولی باید که این ذخیره در شما باشد. از ولنگاری ، مگر به عنوان یك رهائی ،فایده‌ای ساخته نیست. تمام مدت در درون خویش جلو آن را سد کرده‌اید و ناگاه خواهید گفت : «هان آمد» و بعد به کار خواهید پرداخت.

که کارتصنیف یك شعر با انواع دیگر اعمال خلاقه ،مثلاکشف یك اصل علمی، چگونه شباهتی دارد . دراینجا به‌نکاتی برمی‌خوریم همانند با کارخلاقهٔ شاعر. بعضی از کشفیات علمی نتیجهٔ حسابگری‌های بسیار دقیق بوده‌اند، وبعضی دیگر به یك برق مکاشفه معلوم شده‌اند همچنانکه کوبلاخان.

شیمی‌دان بزرگ آلمانی ککوله[1] به‌دوتا از کشفیات بسیار مهم خویش درباب ساختمان مولکول به‌یاری مکاشفه دست یافت . او وصف می کند که چطور به کشف ساختمان بنزن نائل آمد درشبی که پشت میز تحریر خود نشسته بود . ومشغول نگارش قسمتی ازیك متن درسی علم شیمی بود. «کارخوب پیش نمی‌رفت. روح من‌جای دیگری سر گرم بود . صندلی خویش‌رابه طرف آتش گردانیدم وتقریباً به‌خواب رفتم . بازهم اتم‌ها برابر دیدگانم به‌رقص درآمدند .» اتم‌ها طرح حلقوی به‌خود گرفتند .

«ردیف‌های درازگونه‌گونه ونزدیك به هم درپیوستند . همه درحرکت چون‌مارمی‌پیچیدند ومی‌لولیدند . وهان آن‌چه بود ؟ یکی ازمارها دم خویش راگرفت ونقش آن برابر دیدگان من به‌چرخش درآمد . گوئی که‌ازیك جلوهٔ برق، ازخواب جستم . این‌بار تمام آنچه راکه ازشب بازمانده بود، صرف تنظیم نتایج این‌فرضیه کردم .

همچنین‌داریم‌شرح ویلیام‌اوترد[2] ریاضی‌دان قرن‌هفدهم راکه‌مبتکرعلائم‌ضرب وبخش‌بود. این‌شرح درکتاب «مختصرچند زندگی[3]» تألیف آبری[4] آمده‌است.

« اوبه اسقف وارد[5] و آقای الیاس اشمول[6] گفته است که در این نقطه اززمین ، یا درحالی‌که به این درخت بلوط یاآن درخت زبان‌گنجشك تکیه داده بوده است ، راه حل این یاآن مسأله ؛ چنانکه پنداشتی‌توسط یك‌نیروی آسمانی . به ذهنش متبادرشده است ، حال آنکه سالی دویاسه‌را ، بی تحصیل نتیجه‌ای دربارهٔ آن به تفکر پرداخته بوده است[4] .

۱– Kekulé
۲– William Oughtred
۳– Brief Lives
۴– Aubrey
۵– Bishop Ward
۶– Mr. Elias Ashmole

٤ – هانری د . اسمیت Henry D . Smith یکی ازفیزیك‌دانان عالیقدرمی گویند ؛ « ریاضی‌دانان بزرك غالباً قادرند صحت یك قضیه راحدس بزنند ، سپس مشکل آنها فقط اثبات قضیه توسط یك رشته مباحثات منطقی است ... بدین قرارما درروش علمی خویش لطیفه‌ای داریم . مرد پژوهشگر اغلب مانند یك هنرمند می‌اندیشد وکارمی کند ، لیك ناچاراست که ،همچون یك کتابدار ، به معیارحقایق مسلم ، ارقام ، ونتایج منطقی تفکرسخن بگوید

فون هلمهولتز دانشمند آلمانی برای جستن راه حل مسائل خویش به یاری برق اشتراق تقریباً شیوه‌ای ساخته بود. وککوله تا آنجا پیش‌رفت که به دانشمندان همکار خویش گفت: آقایان بیائید یادبگیریم چگونه باید خواب دید، باشدکه بدین طریق بتوانیم به حقیقت دست‌یافت».

آیا دلیلی داریم‌که باید میان آن کشفیات علمی که با محاسبه معلوم شده‌اند باآنهائی‌که به یك برق مکاشفه تفاوتی گذاشت؟ نه. ماآنها رادرست به یك طریق واحد و به معیارهای واحد می‌سنجیم، این حقیقت‌که دریك‌مورد مرد دانشمندآگاهانه قصد جستن راه‌حلی را داشت ودرمثالی دیگرچنین‌نیتی درکارنبود، برنفس راه حل اثری ندارد.

ولی مردم سؤال می‌کنند: اگر گهگاه شاعران بدین نحو مجنون‌وار شعرمی‌سرایند چطور می‌توانیم فهمیدکه‌قصد شاعرچه‌بوده است؟آیا هرگونه تعبیری راکه از شعر او می‌کنیم نباید همان چیزی دانست‌که خود شخصاً از آن می‌فهمیم؟

ولی دراینجا مراد ازکلمه «قصد» چیست؟

راست است‌که‌گاه‌گاه شاعر خودکمابیش می‌داندکه قصد دارد شعرش چگونه چیزی باشد. بعید نیست که بتواند یك «تم» را پیش‌کشاند و آن را با نوع اتمسفریا احساسی که می‌خواهد شعربه عنوان یك‌کل داشته باشد بیاراید. ولی، حتی دراین‌گونه شرایط، آیا میان جریان آفرینش یك شعر با مراحل ساختن یك خانه برمبنای یك نقشهٔ معلوم می‌توان شباهتی جست؟ یك معمارمی‌داندکه قصد ساختن چگونه خانه‌ای را دارد، ومی‌تواند جزء جزء آن‌را، تا حدآخرین میخ، پیش‌گوئی کند. یك نجار جز طرحی معین را تعقیب نمی‌کند، ولی، در بهترین شرایط، شاعر نمی‌تواند شعر خویش را برهمان نشانه‌که یك معمار درباب خانهٔ خویش می‌کند پیش‌بینی نماید. و تاآنجا هم‌که می‌تواند شعری را پیشاپیش نزد خود مجسم نماید، قادرنیست‌آنرا به‌همان ترتیب منظم که‌ازیك معماردر موردعمارت خویش‌ساخته است به قالب الفاظ منتقل کند. شاعرآنگاه‌که تصنیف شعری راآغاز می‌نهد، هرگزمو به مودرتعقیب یك طرح معلوم نیست؛ که در عین حال در جستجوی کشف امکانات موجود درتخیل وزبان نیزهست، وتاآنگاه‌که شعر تا آخرین کلمهٔ خویش‌نوشته نشده است، شاعرنمی‌تواند بگویدکه دقیقاً مفهوم آن‌چیست چراکه می‌دانیم‌معنای یك شعرازافکاری‌که می‌توانندبه قالب‌های الفاظدرآیند بسیارغنی‌تروسرشارتراست. ونیزآنکه وزن؛ بافت لفظی شعر، پیوندوتداعی

کلمات ، فضای شعر ، و خلاصه تمام عناصر به درون معنا راه می‌جویند و در آن سهمی دارند .

همان گونه که در بالا گذشت ، گاه ممکن است شاعر ، به هنگام شروع ، ایده‌ای کاملا معلوم نداشته باشد ؛ و بسا که هیچ گونه اندیشه‌ای در کار نباشد . او ممکن است با یك تجربهٔ شخصی که هنوز برداشتی نداشته است ، با یك احساس کلی گنگ ، با یك حادثه ، یك استعاره ، یك عبارت ، یا با هرچیز دیگر که می‌تواند تخیل را برانگیزاند آغاز کار کند . سپس همچنانکه در کار تصنیف است ، به سوی اندیشهٔ خویش ، به سوی ادراك کلی شعر خویش حرکت می‌کند . ودرهمان لحظه که سعی دارد شعررا درصورت کلی خویش پیش نظر مجسم نماید ، تلاش می‌ورزد تا نکته‌های جداگانه را به آن کل پیوند زند . او نمی‌تواند آنها را هر گونه که دلش خواست کنار یکدیگر نشاند ، که باید باهم به نحوی ارتباط داشته باشند . ازاین‌رو ، اودرهمان حال که با جزء جزء شعر کار می‌کند و از یك جزء به جزئی دیگر می‌پردازد ، احساس خویش را از صورت کلی آن ، و نحوهٔ چشمداشت خود را ازتمام شدهٔ آن پرورش می‌دهد . احساس کل شعر ، درهمان حال که رشد می‌کند ، بر کیفیت جریانی که توسط آن شاعر اجزاء شعر یعنی الفاظ ، نقش‌های ذهنی ، وزن‌ها ، افکار خاص ، حوادث ، وغیره را انتخاب می‌نماید و به یکدیگر ارتباط می‌دهد . اثر می گذارد . در ضمنی که احساس کلی شعر پرورش می‌یابد وایدهٔ شعر روشن‌تر و روشن‌تر می‌شود ، بعید نیست که شاعر ناچار شود به نقطهٔ آغاز بازگردد و گفته‌ها را اصلاح کند ، و یا یکسره دور اندازد . این جریانی است که طی آن یك چیز به چیز دیگر ، و سرانجام به یك کل منتهی می‌شود ؛ واین کل بازخود به سوی تك تك اجزاء بازمی‌گردد . این جریانی است بینهایت پیچیده از برقراری روابط متقابل[1] .

۱ــ یکی از بهترین وصف‌ها دربارهٔ جریان آفرینش و طریقی که طی آن اجزاء بیکدیگر و کل مورد نظر ارتباط می‌یابند ، شرحی است که از موتزارت **Muzart** به یادگار مانده است « ...مرا افکار من به طریقی که خود می‌خواهند در یك مسیر واحد به سوی من جاری می‌شوند ، و من نمی‌دانم چطور . اگر دوستشان داشتم ، که در ذهن خود بازشان می‌دارم ؛ و مردم اغلب می گویند که من آنها را زیر لب زمزمه می کنم . به هرحال اگر از چنگم نگریختند ، به تدریج به هم درمی‌پیوندند ، چنانکه گوئی همه اجزای یك نان شیرینی بودند . و فقط مردی شیرینی پز لازم بود تا همه‌شان را باهم ترکیب کند . دراین‌وقت است که روح من داغ می‌شود ، و هر آینه چیزی مزاحم نباشد این قطعه بزرگ‌تر و تابناك‌تر می شود تا آنگاه که ، به یك دم ، درذهن

در پائین صفحه بعد

دربعضی قطعه‌های شکسپیراین فرایند را می‌توان دنبال کرد . شکسپیر هرگاه که به تصنیف قسمت معینی ازیکی ازنمایشنامه‌های خود می‌پرداخت، دربارهٔ روابط چهره‌ها وکارکردکلی صحنه نزد خویش پنداری داشت . اما اغلب چنین می‌نماید که‌آن قطعه، درحد خویش، توسط جریانی نسبتاً آزاد از تداعی‌های لفظی ومعنوی به پیش می‌رود . درقطعهٔ ذیل از نمایشنامه هانری پنجم ـ نطق هانری پنجم در برابرلشکرخویش قبل از نبرد آگینکورت[۱] ـ کلمات داخل گیومه نشان دهندهٔ پیوند اندیشه‌ها هستند . نحوهٔ استعمال یك لغت دریك ارتباط موجب استعمال آن در یك ارتباط دیگر ، و القای یك اندیشهٔ دیگراست .

We few, we happy few, we band of "brothers":
For he to-day that sheds his blood with me
Shall be "my brother"; be he ne'er so vile,
This day shall "gentle" his "condition";
And "gentlemen" in England now abed
Shall think themselves accurst they were not here,
And hold their "manhoods" cheap whiles any speaks
That fought with us upon St. Crispin's Day.

مفهوم این قطعه تقریباً چنین است :

ما چند تن ، ما چندتن پرنشاط ، ما جمع «برادران»
چون‌هرآن‌کس که امروزدرکنار من خون خویش فشاند
« برادر من » خواهد بود ؛ وهرآن‌کس که حقیرزاده است ،

من صورتی کامل به خود می‌پذیرد ومن به یك نظاره آن را می‌توانم دید چنانکه گوئی تصویری است زیبا یاآدمی دلپسند . طول مدت مهم نیست . حال دیگرنت‌ها را یکی پشت دیگری برآن گونه که آهنك بعداً باید نواخته‌شود، نمی‌شنوم . بلکه درعالم خیال چنان می‌نماید که‌گوئی صورتی است یکپارچه. واین یك خلسه است . هرگاه که درکار آفرینشم ، همه چیز در نظرم به یك رؤیای روشن وخوش می‌ماند ؛ اما شنیدن آن دریك لحظه (پس‌ازپایان‌کار)، این است که بهترین است . آنچه راکه یك مرتبه بدین طریق بشنوم ، دیگر هرگز ازیاد نخواهم برد . وشایدهمین باشد بهترین موهبتی که خداوند ارزانی من داشته است .

۱ـ Agincourt

هم این روزاورادرجمع « شریفان » خواهدآورد ؛
و « مردان شریفی » که اینك درانگلستان به بستر آرمیده‌اند ،
ازاینکه امروزاینجا نبودندخویشتن‌را لعنت زده خواهند شمرد ،
و «مردانگی‌های» خودرا ناچیزخواهند گرفت هرآنگاه که یك‌تن
از آنهاکه امروز در کنار ماجنگیده است، لب به‌سخن برگشاید.

حال بیائید گفتار آنتونی‌را در«آنتونی وکلئو پاتر»[1] آنگاه که می‌بیند یاران خویش راکه‌ازکنارش می‌گریزند وبه سوی قیصر اکتاویوس[2] می‌روند ملاحظه‌کنیم :

The Hearts

That "spanieled" me at heels, to whom I gave
Their wishes,do "discandy", "melt" theirs "sweets"
On "blossoming" Caesar; and this "pine "is" barked"
That overtopped them all.

مفهوم این قطعه تقریباً چنین است .

قلب‌هائی که

پاشنهٔ پای مرا می‌بوئیدند (چون سگ) آنها که هرچه‌خواستند، دادمشان ، می‌روند (آب‌می‌شوند مثل‌شیرینی) وشیرینی‌های‌خویش را به پای قیصر نوخاسته (شکوفان) نثارمی‌کنند. واین‌درخت کاج که روزی از همه‌شان سر برکشیده بود ، اینك روبه‌پژمردگی دارد (پوستش کنده شده است).

کلمهٔ «Dis –Candy» تصورآب‌شدن وشیرینی را به‌هم ارتباط‌می‌دهد. «Spanieled» به«Bark» (پوست کندن ، عوعوکردن) « می‌پیوندد ،ولی درمعنائی سوای عوعوکردن سگ . این‌کلمه به‌کلمهٔ « pine درخت کاج » ارتباط پیدا می‌کند (شاید هم با اشاره‌ای به پژمردن وازدست‌دادن‌توانائی، که بازبه همین کلمه مربوط است) ، ونیزبه کلمه «Blossoning» شکوفان اگرچه این درخت پوستش راکنده‌اند ودر حاك مرگ است ؛ درختی دیگر (قیصر) روبه شکفتن دارد .

1– Antony and Cleopatra

2– Octavius Cesar

دراینجا به یك طریق محدود وبه یاری اشارات لفظی می‌توان قدری از آن جریان راکه گاه کلی‌تر عمل می کند مشاهده کرد .

دراین مثال‌ها جهت شعررا موقعیت دراماتیکی معلوم کرده است . برای پرورانیدن یك قطعه ، همواره ازپیش یك جهت کما بیش کلی معلوم گشته‌است. ولی چه باید گفت درباب شعری ازقبیل کوبلاخان که بدون‌هیچ نیت قبلی ناگاه به صورت کامل یا تقریباً کامل خویش به جلوه درمی‌آید ؟ آیا می‌شود گفت که این اشعارنیز بازگوی قصد شاعرند ؟

می‌توان گفت که این اشعارنیز ، درست به شیوهٔ اشعاردیگر، معنائی‌را درخود می‌پذیرند . واین عمل به یاری ارتباط موجود میان عناصر متعددی که بنیاد شعر را تشکیل می‌دهند ، صورت می گیرد . کشفیات علمی ککوله و اوترد را باید درست به همان روشی که درباب نظریه‌های دیگرعلمی معمول است قضاوت کرد . به همین ترتیب دراینجا نیز خود ذات شعر است که اهمیت دارد .

ولی حتی با قبول این‌نکته بازهم می‌توان پرسید که یك شعر زائیده‌از اشراق ، شعری که به یاری نوعی الهام برزبان شاعر گذشته است ، چسان می‌تواند با خود شاعرارتباطی داشته باشد . آیا شعری که در مکاشفه هستی یافته است ، باآن کسی که شاعرآن است بیگانه است ؟ آیا می‌شود گفت که این شعربازگوی سخن اوست ؟ یا آنکه باید این گونه اشعار را ، به شیوهٔ بعضی مردم اعصارکهن ، کلام یك خدا دانست که از دهان یك بنی‌آدم بیرون آمده است؟ یافقط یك تصادف؟ آیاتواند بودکه درمورد هرکس، دیگرنیز عیناً رخ‌دهد.

آخرین پرسش است که‌کلید معما را به دست می‌دهد . فقط شاعرانند که درعالم بیخودی شعرمی‌سرایند ، و تنها اهل علم‌اندکه در عالم رؤیا به کشفیات علمی می‌رسند . یعنی‌آن متاع رویائی فراوردهٔ نوع خاصی ذهن و نوع خاصی تربیت است که متعلق به‌آن کسی است که چنین خوابی می بینند . به قول لوئی پاستور[1] « تصادف فقط با ارواح آماده سرِیاری دارد » .همین‌گونه است الهام . الهام فقط سراغ کسانی را می گیرد که‌آمادهٔ پذیرائی‌اند. کالریج می‌توانست درعالم بیخودی شعر« کوبلاخان » را بسراید، چراکه از مدت‌ها پیش در بارهٔ شعر اندیشیده بودوعمیقاً اندیشیده بود؛ چراکه ذهن‌او

Louis Pasteur – ۱

انباشته بود ازمصالح شعر؛ نقش‌ها ، ووزن‌ها ، و افکارخاص . ککوله می‌توانست حلقهٔ بنزن را به خواب بیند ، زیرا سال‌های سال از نقد عمر را با تلاشی آگاهانه ومنطقی ، باکمال دقت ، صرف مطالعهٔ علم شیمی کرده بود . این گنج بی‌رنج ثمر رنج‌های درازبود .

حال برای نتیجه گرفتن ازاین آخرین مطلب می‌توان به‌پیش گفتارمعروف وردز ورث بر کتاب « ترانه‌های غنائی»[1] روکرد که او و کالریج به اتفاق منتشرساختند . اومی گویدکه اشعارش را می‌توان، توسط یك«قصد باارزش » که درآنهاست ، تمیزداد. ودراینجا کلمهٔ « قصد» را می‌توان به«تم» ، معنی، یافکرتعبیر کرد . او چنین ادامه می‌دهد .

« نه اینکه من همیشه با یك قصد کاملا مشخص که‌ازپیش معلوم گشته‌است دست به قلم‌می برم . ولی اعتقاد دارم که عادت تفکراحساس‌های مرا به‌چنان حرکتی درآورده ، وآنگونه نظمی‌بخشیده است که‌وصف من ازچیزهائی که‌این احساس‌ها را به شدت برمی‌انگیزند ، چنان می‌نمایدکه همراه خویش قصدی را پیش می برد . اگراین عقیده خطا باشد ، مرا سزاوار نام شاعری نباید شمرد ، چرا که تمام اشعار خوب سیلان ناگهانی احساس های زورمند است . واگر این سخن راست باشد ، اشعاری‌راکه می‌توان برایشان ارزشی قائل بود هرگز به‌خاطر نوعی مضمون ساخته نشدند . بلکه آفریدهٔ کسانی هستندکه ازحساسیتی زنده بیش ازحد معمول برخوردارند وروزگاری‌دراز را به اندیشیدن‌های ژرف گذرانیده‌اند . »

دریکی ازنامه‌های ت . س . الیوت [2] ـ به کلینت بروکس ـ که مربوط است به مقاله‌ای دربارهٔ تم یکی ازشعرهای وی ، درزمینهٔ این معنی که‌افکار چگونه به قالب شعر در می‌آیند یا ممکن است درآیند ، شرحی می‌نگریم همانند باگفتار وردزورث :

« فکر می کنم که این‌طرز تجزیه‌وتحلیل کاردرستی باشد ؛اما تاحدودی که خود اعتراف نداشته باشدکارش نوعی تجدید بنای شیوهٔ نگارش نویسنده است . مثلا مطالعهٔمقالهٔ شما در من این احساس را برانگیخت که‌من بیش‌از حدآگاهی‌خویش ابتکار به خرج داده‌ام . زیرا مسائل معلومی که نویسنده دروقت نگارش هشیارآنهاست ، بیشتر مسائلی هستند درزمینهٔ موسیقی کلام ؛ یعنی قالب‌ریزی وزن وبحر، نه مربوط به ارائهٔ آگاهانهٔ افکار . »

1- Lyrical Ballads   2- T.S. Eliot

آنچه‌که برای منظور مااهمیت دارد این است که وردزورث ناگهانی‌ترین اشعار راکه ازیك فوران ناگهانی احساس وبی‌هیچ گونه تصور قبلی از «قصد» یا معنای آن به‌وجود آمده‌اند ، نتیجهٔ تفکرات جدی‌خویش دراوقات قبل می‌داند . او شعر را به‌کار گرفت تا نماینده‌اش باشد ، وبدین خاطر بار تمام مسئولیت‌ها را به‌دوش پذیرفت . چیزهائی‌که احساس اورا برانگیختند «قصدی» راهمراه خود کشیدند . بی آنکه شاعر باآن‌قصد به طور آگاه عنایتی داشته باشد . والیوت نیز توجه آگاهانهٔ شاعر را به مسائل بلا فصل شعر، یعنی مسائل‌مربوط به‌وسیله نه‌افکار ، برآن گونه که می‌پنداریم، تأکیدمی کند. ولی‌هرآینه به‌قول کالریج ضمیرنابخود دریك مرد نابغه سرچشمهٔ نبوغ باشد، بازهم ازقید ضمیرآگاه فارغ نمی‌تواند شد؛ چراکه‌هم این وهم‌آن قائم به‌وجود یك انسان ، وهردو متعلق به‌اویند .

خوب یابد، شاعر مسئول‌شعر خویش است . اوهمیشه می‌تواندهر گونه فکر ، نقش ذهنی یا هرچیز دیگر راکه به‌خاطرش می‌رسد واپس براند . او نمی‌تواند به‌خویش اطمینان دهد که برای شعر اومطالب راستین همه از ضمیر نابخود برخواهند خواست . اماشك نیست که می‌تواند از نگارش ناراست‌های آن‌تن زند. درآن‌حال که شعرمراحل‌تصنیف‌راپشت‌سرمی گذارد، شاعرروشن‌تر وروشن‌تراحساس‌می‌کند که شعرش چگونه چیزی ازکاردرخواهدآمد ؛ ودر این‌حال درناپذیرفتن عناصری‌که ناسازیانارسایند، یاآنان‌که بازگوی‌سخن اونیستندآگاهانه‌تر عمل خواهد کرد . چند سال پیش یك محقق جوان که شیفتهٔ اشعار هوسمن بود به شاعرنامه‌ای نوشت و از او پرسید چگونه است که او همواره می‌تواندکلمات ناب رابر گزیند . وهوسمن درپاسخ نوشت‌که او برای انتخاب‌کلمه‌های مناسب هر گز خویشتن را زحمت نمی‌دهد؛ بلکه فقط ناجورها را ازسروامی‌کند . یعنی‌آنکه عمل‌آگاهانه محك زدن است، و ناآگاهانهٔ‌آن‌آفریدن . ولی همین‌کارآگاهانه‌اهمیتی بینهایت ندارد . زیرا هم این‌است‌که حدود آن ناآگاه را معلوم می‌سازد. وسرانجام‌هرآینه‌شاعری احساس‌کردکه شعری نمایندهٔ اونیست وپاس افکار وی را ندارد ، یاچیزی‌از این قبیل ، همیشه می‌تواند، به‌جای انتشار، آن‌را درون‌آتش‌اندازدو بسوزاند. نفی او مطلق است .

ازآنچه‌گذشت‌منظور این‌نیست که جریان عدم قبول‌وتجدیدنظرهمواره دریك سطح آگاه حرکت می کند وشاعر برای‌هرمورد رد، یك دلیل‌نزد خود دارد . اوممکن است‌فقط«احساس» کندکه بیتی ناجور است ، یاآنکه نقشی

KASHMIR UNIVERSITY
Iqbal Library
Acc. No. 25584

تجلی یك فکر نیست ، یا آنکه وزن ناخوشایند است . یعنی آنکه عمل رد نیز ممکن است ناگاه صورت پذیرد . وانگهی شاعر ممکن است ازمسائل کاملا آگاه، ودر هرقدم باخویش بحثی داشته باشد . ولی اهمیت ندارد که کدامین طریق را برمی گزیند ، چون کار او سرانجام آئینه‌دار طلعت او خواهد بود. اگر شعر خوبی بود می‌توانیم گفت که عمل وی خواه آنکه باچشمان بازدر بارهٔ آن استدلال کرده باشد یانه، کاردرستی بوده است .

حال ببینیم وصف راندل جارل[1] را دراین زمینه که شعر «زنی در باغ وحش واشنگتن»[2] چگونه ساخته شد .

اواخر تابستان ۱۹۵۶ من وهمسرم به واشنگتن نقل مکان کردیم و به اتفاق دو دختر ویك گربه ویك سگ درچوی چیس[3] منزل گرفتیم . هرروز، هنگام رفتن به محل کارم ازطریق راك کریك پارك[4]، با اتومبیل از کنار باغ وحش می گذشتم . محل کار من کتابخانهٔ کنگره روبروی کاخ سنا بود . من واشنگتن راکما بیش می‌شناختم ، ولی هرگز آنجا زندگانی نکرده بودم . من قبلا درارتش خدمت کرده بودم ، ولی جز آن هیچوقت یك شغل دولتی نداشتم .

بعضی چیزهای کهنه وپاره‌ای چیزهای نواین شهر – من اغلب به یاد ارتش می‌افتادم – روی من اثر بسیارداشتند. بعد ازچندهفته ، دست به‌سرایدن شعری زدم . من قسمت اعظم آنچه راکه نوشتم هنوزدارم اگر چند نخستین صفحه ازمیان رفته است . اولین ابیات چنین‌اند .

هررنگی

نشانهٔ من که به رنگ دیرین‌خویش آویخته است .
علی رغم شستن‌های بسیار؛این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت کار ، بعد ازکار ، و نیز
به هنگام خوابیدن .
بی‌هیچ شکایتی – هیچ اظهارنظری – نه ازرئیس خویش،
کفیل معاون ، نه ازرئیس او،

۱– Randll Jarrell
۲– The Woman at the Washington
۳– Chevy Chase
۴– Rock Crek Park

نه نمایندگان ، نه موکل‌های ایشان ـ
فقط منم که شکایت دارم ؛ این پوسیدهٔ قابل استفاده .

any color

My print, that has clung to its old colors

Through many washings; [redacted] this dull null

Navy I wear to work, and wear from work, and so

~~And so to bed~~ [redacted] To bed .

With no complaint, no comment_ neither from my chief,

[redacted] nor
The Deputy Chief Assistant, [redacted] ~~from~~ his chief.

~~Nor~~ nor
~~From~~ Congressmen, ~~from~~ their constituents—

thin-
Only I complain; this poor worn serviceable.......

زنی که صحبت می کند ، شباهتی نزدیك دارد با زنی که درواشنگتن از یك فاصلهٔ نزدیك دیدم . و شباهتی « دور با زنانی که قبلا دراشعار « انتهای رنگین کمان»[۱] و« سیندرلا»[۲]و« Steele im Raum » وصف کرده‌ام. این زن یکی ازاجزای کهنهٔ یك ماشین است . من به طریقی نوشتم که ، به قول اهل دادگاه ، مانند یك دوست نزدیك بود . من برای اودلسوزی یك جزء فرسودهٔ ماشین را داشتم . (اگر من چیز دیگری بودم ، یك مسألهٔ شخصی بود ؛ اوهم یك چیزدیگربود) من چنین احساس کردم که یکی از این صدها هزار کارمندان دولت ممکن است تمام لباس‌های این زن را یك لباس واحداحساس نماید ـ یك پوشاك سورمه‌ای رنگ باخته ـ وآن لباس راتن او. این یونیفورم کار ، یا بعبارتی یونیفورم زندگانی اونه شکوه‌ای بارمی آرد و نه اظهارنظری؛ ونه جملهٔ معروف

۱- The end of the Rambow

۲- Cinderella

«هیچ نظری ندارم» را که کارمندان برای حفظ موقعیت خویش طوطی‌وار بر زبان می‌رانند. فریاد شکایت نه از رئیس وی «کفیل معاون» بر خواهد آمد و نه از یکی از این موجوداتی که در سطح‌های متعدد این ماشین قرار گرفته‌اند. تمام دستگاه یکسره خاموش است مگر در مورد فریاد او، که آن هم به هیچ گوشی نمی‌رسد؛ کما اینکه خودش نیز می‌آید و می‌رود و کسی نمی‌داند. (من یك کفیل معاون را دیده بودم که در این عنوان هیچ چیز قابل توجه ندید) روزهای این زن در نظر وی فقط رفتن یك کارگر است بر سر کار و بازگشت او از کار. ماجرای هر روز او به این جمله ختم میشود «وحال وقت خواب است» جمله‌ای که ختام تغییر ناپذیر یادداشت‌های روزانهٔ کسانی است که خاطرات روزمرهٔ خویش را ثبت می کنند.

این ابیات بی‌مقدمه در آغاز شعر، سرشارند از معانی دو پهلو و انعکاس‌های متعدد؛ درست شبیه به همان چیزی که وصف می کنند. و با خود عدم تناسبی دارند آشنا، که در عذاب تمام آغازها پنهان است. از چیزی در آنها یا بسیار است یا آنکه هنوز هیچ نیست. ابیات با عبارت «این پوسیدهٔ قابل استعمال» خاتمه می‌پذیرند که آن را هم می‌شود به لباس، وهم به خود آن زن نسبت داد. ولی از چیزی که این همه آشکار در خورد لباس است مراد باید تن باشد. «تنی که بر آن نه آفتابی رنگ می‌پاشد، و نه دستی می‌نوازدش»، صفحهٔ بعد که روز بعد نوشته‌شده است این طور ادامه می‌یابد: بعد پس از یك فاصله نوشته شده است: «زیر سایهٔ گنبدها، در حال پژمردن میان ستون‌ها، لرزان بر صفحهٔ آب فواره‌ها خرد کنار مجسمه‌ها .... «این تن مستعمل اما هنوز قابل استفاده، که نه خورشیدی بران رنگ می‌پاشد، و نه دستی می‌نوازدش؛ این تن که منکوب محیط کار خود شده است، گنبدها براو سایه انداخته‌اند، و در بین ستون‌های عمارت‌های پایتخت پیر و خرد می گردد و می‌خشکد، و از آنجا که ذات مادی خویش را از دست داده است، بر صفحهٔ آب فواره‌های پایتخت صورت یك انعکاس را پیدا می کند؛ در کنار مجسمه‌ها حقیر می‌نماید ـ همچنانکه سال به‌سال از اماکن عمومی این شهر میدان و درخت و نور، شهری که در زیر بار گران سنگ‌های مرمر پشت دوتا می کند و جایگاه افراد عالی مقام بی‌رأی است می گذرد.

کلمه «خرد Small» با الحاق به انعکاس تصویر در آب استخرها و گذراز معابر عمومی، شعر را به سوی جایگاه و مضمون واقعی خویش هدایت می کند ـ حتی به سوی عنوان خویش. سپس «خرد و درخشنده»، و بعد (با

علامتی دال براستفاده کن ، ازدست مده) « خرد ، مهجور، درخشنده در چشم‌های جانوران » به چشم می‌خورد. گفتارزن درباغ‌وحش به انتهامی‌رسد؛ آنجاکه دردیدهٔ حیوانات چنان خیره میشود که تصویرخویش را در « چشم جانوران ؛ این وحشیان بسته دردام همان‌گونه‌که من به دامم اسیر ، ولی نه خودشان ، دام .... »می‌نگرد . دراین‌جا بالای ابیات نوشته شده است«زنی درباغ وحش واشنگتن » .

صفحهٔ بعد دوازده مصراع دارد و عنوان :

این نشان که خاطرهٔ رنگ را زنده نگاه داشته است ،
علی رغم شستن‌های بسیار؛ این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت‌کار ، بعد ازکار ونیز
به هنگام خوابیدن (بی‌هیچ شکایتی،اظهارنظری ، ازرئیس‌خویش،
کفیل معاون ، یا رئیس او ،
یا رئیس این ، نه ازنمایندگان ،نه از موکل‌های ایشان
ـ فقط منم که شکایت دارم) این تن ، پوسیده ، قابل استفاده
که نه‌آفتابی برآن رنگ می‌پاشد ، و نه‌دستی می‌نوازدش
ولی ، درسایهٔ گنبدها ، درحال پژمردن میان ستون‌ها ،
لرزان زیرفواره‌ها ـ خرد، مهجور ، درخشنده
در چشم‌های جانوران ، این موجودات‌وحشی بسته در دام
همان‌گونه که من به دامم اسیر ، ولی نه ، خودشان ، دام ....

This print, that has kept the memory of color
Alive through many cleanings; this dull null
Navy I wear to work, and wear from work, and so
To bed (with no complaints, no comments; neither from my chief,
The Deputy Chief Assistant, nor her chief,
Nor his, nor congressmen, nor their constituents

~~wan~~

— Only I complain); this ~~plain~~ , worn , serviceable
sunlight
Body that no ~~sunset~~ dyes, no hand suffuses

But, dome-shadowed, withering among columns.

Wavy beneath fountains— small, far-off, shining
~~wild~~
In the eyes of animals, these beings traped

As I am trapped but not , themselves , the trap.........
....

زیر این ، بر بیشتر صفحه ، با خطی تند و نا منظم نوشته شده است « میله‌های تن من خون بیفشانید ، — پیر میشود بی‌آنکه بداند پیری چیست درامانگاه زندان‌های خویش به‌انتظارمرگ‌ کند بی‌آنکه از مرگ چیزی بدانند « بعد بلافاصله این به صورت یك بیت تغییر کرده است » پیرمی‌شوند امابیخبر ازپیری خویش/دراینجا نگاهداری می‌شوند برای مرگ ، بی‌آنکه ازمرگ چیزی بدانند ». ودرحاشیه ، با خطی بسیار بدنوشته شده است » ای میله‌های تن من ؛ بگشائید ، بگشائید. اوخویشتن‌را ،هم درووجود جانوران بازمی‌شناسد وهم درووجود قفس‌ها .

دربالای این صفحه نوشته شده است « دومین و سومین حرف‌الفبا . در واشنگتن خیابان‌ها به ترتیب حروف الفبا باکلمات یك هجائی دوهجائی‌و سه هجائی (« Albemark » « Brandywine» « Chesapeake » نام گذاری شده‌اند به طوری که مردم‌می گویند « ببینم آن درحرف‌دوم‌الفباست، نه ؟ » این مرا به یادگفتهٔ کرونکر ۱ می‌انداخت : « خدا فقط کامل‌ها را آفرید ، باقی‌کاربشراست » ولی احساس کردم که شهرواشنگتن حق داردبرای خود الفبائی داشته باشدکه موجب عنوان یك داستان پلیسی نیزشده است به نام « قتل دردومین حرف الفبا » ۲ حروف الفبا قسمتی ازشهرواشنگتن بودند

۱— Kroncker ۲— Murder in the second Alphabet

که باید درشعرجا می‌افتادند ، ولی نیفتادند . اما باغ وحش اجتماع کاملی بود از اجزای یك واشنگتن کوچك ، که شعر خود در آن به‌خوبی جا افتاد .

راك کریك پارك ، با آن دره‌ها وتپه‌های پوشیده‌ازدرختان متراکم‌خویش که کیلومتردر کیلومتردامن گسترانیده‌اند ، ونهرصخره‌ناك خود شبیه به یك باغ ملی است که گوئیا ، براثریك‌اشتباه ، درمیان شهرواشنگتن افتاده است. بسیاری ازجانوران ، درون قفس‌های بی‌سقف ، درکنام‌های خود آرمیده‌اند .

من وهمسرم بارها به تماشای باغ وحش رفته بودیم ، وحال که مقیم‌واشنگتن بودیم زیاد بدانجا می‌رفتیم . ما با یك سیاه گوش که درست شبیه بودبا گربهٔ خانگی ما که بهاران پیش درشانزده سالگی مرده بود ، طرح دوستی‌انداخته بودیم . ما این سیاه گوش را با ریزه‌های جگر ، یا پاره‌های گوشت مرغ و بوقلمون خوراك می‌دادیم . گاه نیزدو گرگ سفید قوی هیکل راکه‌درانتهای یك کنام‌زندگی می کردندتکه‌های جگرمی‌دادیم . آنان ، به تمنای طعمه، کنار میله‌های قفس روی دوپای خود بلند می‌شدند و با قامتی که‌بلندتر ازهیکل یك انسان‌بود ، دردیدگان‌ما خیره می گشتند . آنهامرا به یادآکلا[1] در« کتابهای جنگل »[2] ، که ازفرط پیری سفید شده بود ، ونیز آن گرگ‌هائی می‌انداختند که درکتاب in The Rukh » درپای موگلی[3] دم تکان می‌دهند . دریکی ازعمارت‌های باغ وحش ماده شیری بودکه دوتوله داشت . هروقت که‌نگهبان به سراغش می‌آمد ، خرخرکنان جلومی آمد تا سرخود را به میله‌های‌قفس بمالد ؛ تقریباً شبیه به‌سیاه گوش‌ماکه گاه‌گاه ، قبل ازفرودادن‌پوست بوقلمون، سرخود را با لذت به روی آن می‌مالید . درقسمت شیرها دوپلنگ سیاه نیز بودندکه وقتی نزدیك‌آنها میشدید می‌دیدید که خال‌های معمول پلنگان را هنوزازدست نداده‌اند . درست همان پلنگان معمولی بودند ، نهایت‌باخال‌های سیاه ، بریك زمینهٔ سیاه وتا اندازه‌ای کدر .

درسرراه به طرف قسمت گرگ‌ها ازقفسی بدون سقف رد میشدیم که در آن روباه‌ها چمباتمه زده‌وخوابیده بودند ، درکف سمنتی محوطه ، سه‌چهار موش سفیدکه ازخوراك روباه‌ها مانده‌بود خشك ودست نخورده اینجا وآنجا افتاده بود (گرگان نیز گوشت زیاد می‌آوردند ـ این گوشت‌ها تکه‌های بزرگ‌گوشت اسب بودندکه برق می‌زدند وخیل مگس آنها را پوشانده بود)

1- Akela

2- Jungle Books

3- Mowgli

دوبار که به‌سراغ قفس روباه‌ها رفتم، یك سنقر نر را دیدم که برای خوردن موش‌ها آمده بود. با آمدن من، سنقر ازجا پرید و بال‌زنان، درحالی که یك موش ازچنگالش آویزان بود، رفت. (معمولاً کرکس‌ها برفراز باغ وحش درپروازند. درهمان نزدیکی درزمین‌های تنیس شراتون پارك[1] کرکس‌ها را می‌دیدم که روح برج تلویزیون واشنگتن می‌نشستند که درزمین آن مکلروی[2] وزیر دفاع ملی داشت تنیس چهارنفره بازی می‌کرد. ازاین روی، من می‌توانستم مانند پیرجینت[3] با خود بگویم: «طبیعت سراپا طنزاست».) درسالیان کودکی هرگاه که ازخم جادهٔ روستائی می‌گذشتم، اغلب یك سنقر سیاه را می‌دیدم که باآن بال‌های سیاه وکلهٔ سرخ خویش، ازروی لاش پوسیدهٔ یك راسو یا صاریغ یا موش بلند میشود.

بیشتراین گفتار درصفحهٔ بعد، با شتاب بسیار، بی‌آنکه پایان مصراع‌ها معلوم یا جملات نقطه گذاری‌شده باشند، نوشته‌شده‌است: «بودن وهرگز نمی‌دانم هستم. وقتی که سنقر به قصد موشی می‌آید که روباه جا نهاده است بود آیا که او بال‌های سیاه‌وگوشت سرخ کلهٔ خویش را فروانداندازد، ومانند یك مرد قدم سوی من‌گذارد ـ مردی که در پای قهوه‌ای رنگ اوگرگان سفید دم تکان می‌دهند و به سوی دستهای نیرومندش ماده شیرآهسته می‌خرامد و بچگان را به بازی تنها می‌گذارد/ودرآن حال که اونوازشش می‌کند سرخویش را به میله‌های قفس می‌مالد». درامتداد کنارصفحه، درمیان این سطور، در کنار هرسطردویا سه‌کلمه نوشته شده است «جانورانی که اسیردامنداما خود دام نیستند پلنگان سیاه، خال ها، روشن و تاریك پنهان مگر از دیدگان نزدیك‌عشق. در تاریکی یك عمر خویش مانند من در این سیاه سورمه‌ای آراسته».

به محض آنکه باغ وحش پیدا شد، تمام اعضای شعر درآن جاگرفتند و خانهٔ خویش را یافتند. حال کم کمك معلوم میشود که تمام اجزای شعر ازرنگ و بی رنگی برخاسته، و هم میان‌آن‌دوتقسیم شده‌اند. زنان رنگین و جانوران رنگین وپارچهٔ رنگین ـ تمام آنچه که زن‌آن را متضاد خویش می‌نگرد ـ به عنوان‌شروع به‌درون‌شعرپا می‌گذارند. وانگهی کنارسطرهائی که ماشین شده‌اند، بسیاری عبارت های شتابزده مشاهده می‌شود که اغلب خط خورده‌اند «سرخ و زرد مانند درخت افرا درماه‌آبان، گلگون، خونی

1- Sheraton-Park 2- Mcelroy 3- Peer Gynt

که در تابستان درون گوشت دیده میشود ، رنگ‌های وحشی و بی‌تکلف‌طبیعی، زرد خزانی ، زرد پلنگی ، پوشاك از سیاره‌ای دیگر، پلنگان به‌پوشندگان آنها خیره می‌نگرند ، رنگ برای رنگ،زنان به‌پلنگان خیره میشوند . و در پشت صفحهٔ کرکس‌ها نوعی پروازاندیشه به چشم می‌خورد که ازاین آخرین عبارات ریشه گرفته ، وبه نوعی خیالبافی‌می‌ماند.» ما تورا با دیگران‌هرگز اشتباه نگرفته‌ایم ، در میان سفارت‌خانه‌ها یکی اززنانی که‌اززمرهٔما نیستند، ساری‌های به رنگ دیگر ، نماینده ، پوست کلفت ، شیشهٔ روشن ضدگلوله ، لب‌ها ، ازمیان شیشهٔ صاف یك اتومبیل گلگون، رنگ خون ، توهم براین خاك نماینده‌ای داری ...

آدم اغلب درخیابان‌های واشنگتن ، وبیشتردرباغ وحش ، به‌چیزهائی برخورد می‌کندکه از نوع دیگری می‌نمایند . بانوانی از سفارت‌خانه‌های هندوستان وپاکستان ، با پوست‌های پریده رنگ وموهای سیاه پلنگ مانند ؛ ساری‌های زرد یاگلگون یا سبزرنگ آنان‌که عیناً شبیه به شنل مجسمه‌های یونانی است ، نهایت پیش ازآنکه این مجسمه‌ها رنگ‌های خود را ببازند. من عادت داشتم‌که با لحنی جدی ازخورشید سرخ گون دردامن افق ، و ماه سپید رنگ برفراز اقیانوس چنین‌حرف بزنم: « این شبیه به یك سیارهٔ‌دیگر است » . ازجهتی به علت سابقهٔ این‌لطیفه،این ساری‌ها درنظرمن پوشاك‌هائی از یك سیارهٔ دیگر می‌آمدند . بعد ازآنکه‌کمی بیشتر کارکردم شعر به‌طریق ذیل آغازشد :

ساری‌های سفارت‌خانه‌ها ازکنارمن می گذرند .
پوشاك ازماه،پوشاك ازسیاره‌ای دیگر.
آنان مانند پلنگ برپلنگان می‌نگرند .
ومن ... این نشان من ،که رنگ خویش را نباخته است
علی رغم شستن‌های بسیار ؛ این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت‌کار، وبعد ازکار، و نیز
به هنگام خوابیدن ، و نیز تا لب گور، بی هیچ
شکایتی، اظهارنظری ؛ از رئیس خویش ،
کفیل‌معاون ، یا رئیس او .
فقط منم که شکایت دارم ؛ این تن قابل استفاده

که نه‌آفتابی بر آن رنگ می‌پاشد ، و نه دستی می‌نوازدش
ولی، زیر گنبدها، درحال پژمردن میان ستون‌ها
لرزان زیرفواره‌ها ـ خرد ، مهجور ، درخشنده
درچشم‌های جانوران ، این موجودات بسته دردام
همان‌گونه‌که من به دامم اسیر، ولی‌آنها نه ، خودشان ، دام
پیرمیشوندااما بیخبرازپیری خویش
برای مرگ اینجا درامان می‌دارندشان ،ونمی‌دانند مرگ چیست
آه ای میله‌های تن من بگشائید بگشائید!

The saris go by me from Embassies.
Cloth from the moon. Cloth from another planet.
They look back at the leopard like the leopard.

And I............This print of mine, that has kept
its color
Alive through so many cleanings; this dull null
Navy I wear to work, and wear from work, adn so
To my bed, so to my grave, with no
Complaints, no comment: neither from my chief,
The Deputy Chief Assistant, nor his chief
Only I complain; this serviceable
Body that no sunlight dyes, no hand suffuses
But, dome-shadowed, withering among columns,
Wavy beneath fountains - small, far-off, shining
In the eyes of animals, these beings trapped
As I am trapped but not, themselves, the trap,
Aging, but without knowledge of their age,
Kept safe here, knowing not of death, for death
Oh, bars of my body, open, open!

چنین می‌نماید که همینکه تمام مصالح شعر جای خود را یافتند، وسط وپایان‌آن خود به خود ساخته آمدند ؛ کمااینکه آغازآن نیز خود به‌خود ساخته شده بود . بعدازخطاب بگشائید ، بگشائید فاصله‌ای‌است ، وازآنجا که نومیدی زن وصف‌ناپذیر است میانهٔ شعر به‌آرامی، و با بیان یك حقیقت کامل‌آغاز می‌گردد : «عالم ازکنار قفس من می گذرد و مرا هیچ نمی‌بیند»

در درون قفس میکانیکی حیات او ، یعنی‌تن وی ، او، بی آنکه کسی دیده‌ای به رویش گشاید ، زندگی را ادامه می‌دهد . نه کسی خوراکی‌می‌دهدش ،نه نامش برزبانی‌می گذرد، ونه کسی‌ازمیان میله‌های‌قفس، چوبی به‌سویش دراز می کند. قفس خالی‌است. اواحساس‌می کند که‌حتی‌ازجانوران دیگرباغ وحش‌نیز روزگاری‌ناخوش‌تردارد. آنان هنوز وحشی‌اند ؛ چراکه نمی‌دانند چسان‌باید خویشتن‌را به‌صورت جانوران دست‌آموز، یعنی‌موجوداتی درآورد که هم‌خود قفس‌های خویشند. وآنها راجهانی‌احاطه کرده‌است که‌ازنحوهٔ مقهور کردنشان هیچ نمی‌دانند وهنوزفکرمی کند که آنهاجزئی‌از اویند. این جهان‌طبیعی، از فراز واز لابلای میله‌های قفس ، با دیدارهای متوالی به‌سوی آنهاکه درون قفس جا دارند می‌آید ؛ به‌سوی آنهاکه اجزای‌یك‌ماشین نیستند . محکومانی پشت میله‌های تأدیبی خویش ، با اینهمه جانورانی وحشی- جانوران‌آزاد به سوی برادران محبوس خویش می‌آیند وهرگز نمی‌دانند که خود نیز آزاد نیستند . درپشت یك صفحه نوشته شده است «بازهم بیائید ، شما آزادان».در صفحهٔ بعد ، این عبارت به‌صورت ذیل درمی‌آید :

عالم ازکنارقفس من می گذرد و مرا هیچ‌نمی‌بیند.
سوی من‌نمی‌آیدآن گونه که سوی‌اینان می‌رود ،
این جانوران وحشی ، گنجشکانی که دانه‌های لاما را نوك می‌زنند ،
کبوترانی‌که جای گیرند روی نان خرس‌ها ، کرکسان‌نر
پاره‌می‌کنند گوشتی راکه خیل مگس پوشانده است . . .

The world goes by my cage and never sees me.

And there come not to me, ~~A~~ as come to these,

The wild ~~ones~~ beasts, sparrows pecking the llamas'grain,

Pigeons~~, fluttering to~~ settling on the bears'bread,turkey-buzzards

~~Coming with grace first, then with horror. Vulture seizing~~

Tearing the meat the flies have clouded.......

این زن ، با این بیان اندوهناك که جانوران وحشی به او سرنمی‌زنند آن گونه که به جانوران باغ وحش ، خودآرزو می کند که ای‌کاش انسان‌ها

سراغش رامی گرفتند. ولی حق با اوست که خود راقفس خویش می‌شمارد. او، دراین‌هستی بی‌مرد و بی‌کودك وبی‌تمنای جسمانی، چنان تغییری کرده است که آن آرزوی دراز وی درنهانخانهٔ خویش یك بیزاری ووحشت روزافزون را پرورش داده است. گنجشکان معصومی که دانه‌های لاما را نوك می‌زنند، بزرگ‌ترمی‌شوند وتبدیل می‌شوند به کبوترانی که‌جا می‌گیرند (نه بال‌می‌زنند) روی نان خرس‌ها، واینان نیز بزرگ‌تر وبزرگ‌ترمی‌شوند تاآنکه کرکسان (نخست آنگاه که‌درآسمانند پرشکوه، وبعد هراسناك) ازراه می‌رسندو گوشتی راکه‌خیل‌مگس پوشانیده است می‌گیرند، نه، پاره‌می‌کنند. اوخود نیزیك‌پاره گوشت زیادی وامانده وتهوع آور است. چراکه هرچیز که به‌سوی او پیش می‌آید نیز هراسناك ومهوع است. کلمات «نوك‌زدن» ـ معنی دیگر این‌لغت سوراخ کردن‌است جاگرفتن، «وپاره کردن» که‌دنبال یکدیگر می‌رسند، حامل استعاره‌ای جنسی هستند. گوشت وامانده‌ای که هیچ کس بدان‌رغبت نداشت، نصیب کرکس نری شد باآن کلهٔ سرخ رنگ وآن‌پاره‌گوشتی که زیر گلوآویزان دارد.

زندگانی این‌زن درنظر خود وی‌چنان وحشت‌آور است که به خاطر تنوع حاضراست حتی چنین‌چیزی را هم قبول کند وزندگانی‌را حتی‌المقدور رنگ دیگری بخشد. او می گوید «هان‌ای لاشخور،» (تعبیری غیرمستقیم که مرد را فاصله و وقار می‌بخشد) «آنگاه که برای موش سپیدی می‌آئی که روباه جانهاده است» (در نظر وی موش با چنان صراحتی خود اوست که احتیاج به باز گفتن‌آن‌ندارد. این چیز سفید کوچك دست نخورده خیلی بیشتر ازآن گوشت‌مگس‌آلود خود اوست ـ همچنین‌تعبیری است‌قابل قبول‌تر) «مغفرسرخ را ازکلهٔ‌خویش وابگیر» (جنبهٔ وحشیانه ووقیح‌این‌مرغ مردارخوار ـ زن چنین امیدی دارد، یا تظاهرمی کند، یا آنکه نومیدانه مطمئن است ـ درحقیقت فقط یك جنبهٔ خارجی است و از «لباس» قصد سلیح وحشتناك رزم است؛ چیزی شبیه به کلاه خود رومیان یا یونانیان) «این بال‌های سیاه‌رنگ را که برمن سایه انداخته است» (احساس می کند که تیرگی بی‌رنگ وغیرانسانی‌آنها، مانندگنبدهای این شهرنامردم، او را از نظرپنهان ساخته است) «وقدم بگذار» (مانند یك‌آدمی، نه‌آنکه چون یك مرغ پروازکن) «به سوی من، مانند» (آنچه‌که واقعاً هستی درزیر این

لباس مبدل گوشت‌سرخ ، وپرهای سیاه رنگ) « یك مرد » نه چون یك‌جزء ماشین ، آن حیوان دست‌آموزی که خود زندان هستی خویش شده است ، بلکه مانند یك مرد ، برآن گونه که درآغاز بوده است وهنوزهم باید چنان باشد؛ مردی که سلطان طبیعی جانوران است :

آن برادر وحشی که گرگان سفید پوزه برپایش می‌مالند ،
و به سوی دست‌های نیرومندش ماده‌شیران عظیم
می‌خرامند خرخرکنان ...

وبا خطاب عبارت ذیل شعرخاتمه می‌یابد .

می‌دانی که چه بودم ،
می‌بینی که چیستم ، دگرگونه‌ام ساز ، دگرگونه‌ام ساز !

وحال صورت کامل شعر :

« زنی درباغ وحش واشنگتن »

ساری‌های سفارت‌خانه‌ها ازکنارم می گذرند .
پوشاك‌ازماه . پوشاك ازسیاره‌ای دیگر
آنان مانند پلنگ برپلنگان می‌نگرند
ومن ... این نشان من که‌رنگ خویش را نباخته است
علی‌رغم شستن‌های بسیار؛ این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت‌کار ، وبعد ازکار ، و نیز
به‌هنگام خوابیدن ، ونیزتا لب گور ، بی هیچ
شکایتی ، اظهارنظری ، نه ازرئیس خویش ،
کفیل معاون ، نه رئیس او ،
فقط منم که شکایت دارم ؛ این تن قابل استفاده
که نه‌آفتابی برآن رنگ می‌پاشد ، ونه دستی می نوازدش
ولی ، زیر گنبدها ، درحال پژمردن میان‌ستون‌ها .
لرزان زیر فواره‌ها ــ خرد ، مهجور ، درخشنده
درچشم‌های جانوران ، این موجودات بسته در دام
همان گونه که من به دامم اسیر ، ولی آنها نه خودشان دام ،
پیر می‌شوند بیخبر از پیری خویش ،
برای مرگ اینجا درامان می‌دارندشان‌ونمی‌دانندمرگ چیست

ـ آه ، ای میله‌های تن من بگشائید ، بگشائید !
عالم از کنار قفس من می گذرد ومرا هیچ نمی‌بیند .
سوی من نمی‌آید آن‌گونه‌که سوی اینان می‌رود ،
این جانوران وحشی ، گنجشکانی که دانه‌های لامارا نوك‌می‌زنند ،
کبوترانی که روی نان خرس‌ها جا می گیرند ، کرکسانی
که‌پاره می کنند گوشتی راکه خیل مگس پوشانده است ...
هان ای لاشخور
آنگاه‌که به قصد موش سپیدی می‌آئی‌که روباه جا نهاده است،
مغفرسرخ راکه از کله‌خویش‌وابگیر، وآن بال‌های
سیاه‌رنگ راکه برمن سایه‌انداخته است . وقدم‌بگذارسوی‌من، مانند
یك مرد ،
آن برادروحشی‌که گرگان سپید پوزه به پایش می‌مالند ،
وبه سوی دست‌های نیرومندش ماده شیران عظیم
می‌خرامند خرخرکنان .
می‌دانی‌که چه بودم ،
می‌بینی‌که چیستم ، دگرگونه‌ام ساز، دگرگونه‌ام ساز!

حال بیائید از ا . ا . هوسمن [1] مثالی را در نظر بگیریم . در اینجا شاعرازسیراندیشهٔ خویش هیچ‌وصف به جا ننهاده است وچاره نیست‌جز آنکه سعی‌کنیم تا مراحلی راکه شاعر، ازآغازنخستین اندیشهٔ خویش‌تااتمام شعر، طی‌کرده است یکایك پیداکنیم وبازنمائیم . شعرمورد بحث « جزء فنا ناپذیر » [2] است ازهوسمن . این شعر در صورت‌کامل خویش چهل و چهار مصراع دارد ، لیکن به صورتی‌که اینجاآورده شده است بسیارکوتاه‌تراست ومربوط به اوایل کار. معلوم است که این نخستین صورت شعر نیست . در پیش‌نویس شاعر، درزیرمتن، پاك‌شدگی هائی می‌توان دید . حال بیائیدسعی کنیم مراحل تصنیف شعررا معلوم سازیم .

نخست می بینیم که پیش‌نویس شعر دارای عنوان«جزء فناناپذیر» است. خیلی‌کم اتفاق می‌افتد که هوسمن براشعار خویش عنوانی‌گذارد ؛ بنابراین می‌توان حدس زدکه هم خود این عنوان نقطهٔ‌آغازشعر بوده است . نطفهٔ شعر این اندیشهٔ طنزآلود است که‌استخوان یگانه پارهٔ فناناپذیرآدمی است .

۱- A.E. Housman
۲- The Immortal Part

نخستین سطر پاك شده‌است، اما تا آنجا که حال می‌توان گفت چنین است:

هر.............. شب و روز

و بعد بیت ذیل :

(۲) میشنوم استخوان‌هایم را که ازدرون من می گویند
(۳) یك شام دیگر ، یك صبح دیگر

Ivery.................night and day.

(2) I hear my bones within me say
(3) Another eve another morn

مصراع بعد ، (مصراع چهارم) که قرار بوده است با مصراع سوم قافیه بسازد ، دوصورت دارد که هردو پاك شده‌اند . ولی می‌توان تشخیص داد که دومین صورت باکلمهٔ « born » خاتمه یافته است . اما این بند رضایت‌بخش نبود . چون مصراع «هر.......... شب وروز »، به دلیلی ، تقریباً شوری ندارد ، و به دلیلی دیگر برای مصراع دوم یك پیش درآمد مناسب نیست . وانگهی تأثیر تند وقاطع آنچه را که استخوان‌ها می گویند با افزایش مصراعی دیگر می‌کاست ، ومصراعی‌هم که بکلمهٔ «born » ختم می گردید ، به‌هر گونه احتمال‌جز یك آرایش وصفی نمی‌توانست باشد . بنا براین هوسمن‌دوباره در طرف راست صفحه مصراع‌های (2 a) و (3 a) را شروع کرد . کلمه‌ها پاك شده‌اند وکمتر قابل تشخیص‌اند ، اما مصراع(2 a)ظاهر به‌کلمهٔ« betray » ختم می‌شود . ومی‌توان حدس زدکه هوسمن سعی داشت با این قافیهٔ جدید برای مصراع دوم پیش‌درآمدی مناسب بسازد . در هرحال این بیت به‌جائی نرسید . ازاین روی هوسمن باز به مصراع‌های دوم وسوم بازگشت، وباتغییر دادن « شام eve »و«صبح Morn» به «شب night» و« روز day »آن بیت نیش‌دارموجزراکه برای تجسم ایدهٔ اصلی خویش که قبلا درمیان دومین مصراع یك بیت ونخستین مصراع بیت بعدشکسته بود ، پیداکرد . بدین قرار است که این بیت درآخرین صورت‌خویش ، مگر آنکه هنوز نقطه گذاری نشده است ، به دست ما می‌رسد .

می‌شنوم استخوان‌هایم راکه ازدرون من می گویند
بازشب دیگر، روزدیگر.

I hear bones within me say
" Another night another day , "

مصراع بعد (پنجم) خود خوب ازکار درآمد:

کی باشد این پوستهٔ گوشتین دور انداخته شود

When shall this slough of flesh be cast,

ولی مصراع بعد (۶) دردسر بیشتری داشت . زیر اثر مداد پاك کن چیزی خوانده میشود شبیه به کلمات ذیل :

این شعله .... خاموش شود

This flame .... be past

و در بالای قسمت پاك شده کلمهٔ « زندگی life » دیده میشود که چیزی می‌نماید ازقبیل یك تجدیدنظر این بیت، که قبول نیفتاده است ؛ شاید چیزی شبیه « شعلهٔ زندگی flame of life » . از کوششی دیگر مصراع ذیل به‌وجود می‌آید :

این غبار اندیشه سرانجام فرونشیند .

The dust of thought be laid at last

ولی کلمهٔ اندیشه هوسمن را قانع نمی کند ؛ شاید ازآنجا که باکلمهٔ «جسم، گوشت flesh » که کلید مصراع بالاست تداعی نمی کند . از این روی کلمهٔ «اندیشه thought» را خط می‌زند ، وبه جایش « زندگی » را می گذارد که باکلمهٔ «جسم» جورتراست (احیاناً درنخستین تجدید نظرهای این بیت این اصلاح به نظر شاعر رسید) . هیچ یك ازاین دو مصراع درآخرین صورت خود نیستند ، اما شاعر ، چنانکه خواهیم دید ، تا آنگاه که آخرین بند شعر خود را نساخته‌بود به‌آنان دیگردست نزد .

حال با سؤالی روبروهستیم . می‌بینیم که دومصراع بعد (هفتم‌وهشتم) باآنکه درپیش‌نویس شاعر به‌صورت نهائی‌خویش نوشته شده‌اند ، درجای‌نهائی خودنیستند . آیا هوسمن این دومصراع را ، به محض آنکه به ذهنش رسیدند یادداشت کرد تا بعد در قالب شعر جای مناسب آنها را پیداکند ، یا آنکه می‌پنداشت که‌آنها باید بعد از مصراع ششم قرار گیرند و به‌مصراع یازدهم

بپیوندند؟ چون دومصراع هفتم وهشتم به هیچ روی نمی‌توانستند به دومصراع نهم ودهم منتهی شوند.

تا حال هوسمن این‌شعررا بیت بیت می‌اندیشید نه بند بند؛ وازیك بیت تا بیت بعدیك سیرمشخص معلوم نیست. راست است که جهت حرکت‌ازمصراع (۲–۳) را به مصراع‌های (۵–۶) می‌توان پیداکرد، ولی در موارد دیگر آنچه‌که ظاهراً می‌یابیم‌همه مایه‌های ابتدائی‌شعر، نقاط تمرکز، یا قلاب‌هائی هستندکه پیکرشعر، ضمن رشد خویش، باید ازآنهاآویزان شود.

درچهارمصراع بعد هوسمن یك بندکامل می‌سازد؛ بندی‌که‌کاملاواضح است می‌باید پایان سخن استخوان‌ها باشد. درمصراع یازدهم، انگیزهٔ‌شب – روزراکه سرآغازسخن استخوان‌هاست تکرارمی‌کند، ولی، بعد اززدن بر عبارت «شب بی‌پایان endless night» درمصراع بعد، بازمی گردد و، برای احتراز ازتکرار، کلمهٔ «شب» را به «صبح» و«روز» را به «شام» تغییر می‌دهد. اما این بیت ماندنی نیست.

بعد ازسخن استخوان‌ها نقطهٔ عطف شعرپیش‌می‌آید، نتیجه‌صحبت:

(۱۵) ازاین روی به‌آرزوخواهم رسید
(۱۶) امروزکه هنوزقدرتی دارم،
(۱۷) ودرجسم وروح هردوهنوزنیروئی است،
(۱۸) بردگان ترشروی را همراه خود خواهم‌کشید.

(15) Therefore I shall have my will
(19) Today that I am master still,
(17) And flesh and soul, now both are strong,
(18) Shall lug the sullen slaves along,

صورت بیان مصراع پانزدهم تأکید را از استخوان‌ها که کلید شعرند برمی‌گیرد. بنابراین جملهٔ «به‌آرزو خواهم رسید» به «آنها خواست مرا خواهندکرد they shall do my will» تغییر پیدا می‌کند. و در آخرین مصراع این بندکلمهٔ«کشیدن lug» تبدیل میشود نخست به«haul» وسرانجام «hale».

نخستین تغییررا درمصراع هیجدهم می‌توان این‌طورتوجیه‌کرد؛ وجود کلمه «lug» دراین مصراع ازحرف «ل L» یك تکراربیش ازحدواضح به وجود می‌آورد، ومیان «shall» و«lug» مکثی بی‌فایده می‌اندازد. هوسمن

صنعت تکرار حروف را خیلی آزادانه ، اما با بصیرت کامل به‌کار می‌برد . در مورد این مکث اجباری بایستی گفت که ایدهٔ کلی این مصراع آن است که جسم وروح خواست خویش را بی‌تلاش وبا اعمال قدرت وآزادانه به‌دست می‌آرند، حال آنکه این مکث مزاحم این تأثیر را از بین می‌برد . وانگهی معنای «lug» کشیدن یك بار سراپا بیجان است ، حال آنکه این آن نیست که یك آدمی با استخوان خویش که فعال است می‌کند ، یا یك ارباب با بردگان خود . از این روی ، شاعر کلمهٔ « haul » را می‌آزماید . این کلمه از آن مکث اجباری وآن تکرار واضح پرهیز دارد . صدای « ل L » در آغاز کلمه نیست ، ودریافت کلی مصراع به‌آرامی جذب شده است . وانگهی به اندازهٔ « lug » بر کشیدن یك بار بیجان دلالت ندارد وآنچنان هم که می‌نمود زمخت نیست . با وجود این هنوز لبالب نیست . استخوان‌ها هنوز بی‌اثرند . ولی درفاصلهٔ میان این مصراع تا آخرین اصلاح شعر، جائی ناگاه کلمهٔ «hale» . به خاطر هوسمن می‌گذرد که یك تداعی آسان صوتی است از کلمه « haul » این لفظ تازه تمام شرایطی راکه در بالا بدانها اشاره رفت درخویش دارد ، وعلاوه بر آن عنصری جدید وارد شعر می‌کند ، وباصدای «ای» درکلمه « slave » پیوندی صوتی برقرار می‌سازد وجریان ویکدستی مصراع را تأکید می‌نماید .

این ما را برسر آخرین بند می‌آورد . در مصراع نوزدهم ، نخستین عبارت « این آتش‌های جسم the fires of flesh» تبدیل میشود به «این آتش احساس The fire of sense » ، ودر مصراع بیستم « دود روح smoke of soul » تبدیل میشود به « دود اندیشه‌ها smoke of thoughts » ولی گمان نمی‌رود که هوسمن این تعبیرات را قبل از سرائیدن دومصراع آخر داده باشد. این طور قابل توجیه است که مصراع بیست ویك با عبارت « شب دیرپای ancient night » درحقیقت انعکاسی است از مصراع دوازدهم؛ سپس درمصراع بیست ودوم عبارت « فنا ناپذیر ومقاوم immortal and enduring » را به‌کار برد که کلمهٔ « فنا ناپذیر» تقریباً خود به خود ازعنوان شعر فراهم می‌آید وعنوان ، چنانکه گذشت، خود دراصل جوانهٔ این شعر بود. اما این کلمه جا نیفتاد . شاید ازآنجاکه باکلمهٔ «روح» که در بالا به‌کار رفته است ودلالت دارد برسبکباری ، رقت، و آرزو، ویك نوع دوام حیات بیش ازاندازه ، نزدیك است . ازاین جهت است که « بی احساس senceless » می‌آید وبه جایش می‌نشیند . این تلاش کما بیش می‌رساند که هوسمن خود کلمهٔ « فنا ناپذیر immortal» را نمی‌پسندیده است . این لغت جدید قسمتی

از مخالفت او را از بین می‌برد ، اما آن اندیشهٔ جاودانگی را که در کلمهٔ «فنا ناپذیر» است، با خود ندارد. بعد می‌رسد به کلمه‌ای که در پیش‌نویس وی با املای « stedfast» – املای صحیح این کلمه steadfast است – نوشته شده است . این کلمه ایرادهای کلمهٔ « فنا ناپذیر» را ندارد ، ودرعین حال ایدهٔ جاودانگی را نیز با خویش حمل می کند ؛ ولی جاودانگی به‌علت صلابت ، وزن ، فساد ناپذیری کلی ، وبا اشاره‌ای ضعیف به یك نوع پیروزی معنوی دراین جاودانگی . همچنین می‌توان دلیل آورد که کلمهٔ « مقاوم» باخود نوعی معنی دوگانه داشت، نوعی دوام محض به عنوان معنی اول، واستعداد تحمل سختی‌ها به عنوان معنی دوم . ولی باز گردیم به کلمهٔ « پایدار steadfast » ؛ این کلمه به شعروزنی نوین می‌بخشد که برانسجام‌وسنگینی مصراع ونیزحالت پرهیزکارانهٔ نهائی‌آن می‌افزاید .

بازاصلاح مجدداین مصراع آخرین است که ممکن‌است روی شعرچنان اثری بگذاردکه انگیزهٔ اصلاح‌های دیگرشود . شایدآزمایش « بی‌احساس» به جای « فنا ناپذیر» بودکه سبب شد تا درمصراع نوزدهم نیز« احساس » به جای «جسم » بنشیند . اگراستخوان‌ها بی‌احساس‌اند ، پس‌جسم « پراحساس» است ، وتضاد میان استخوان با جسم مسلم‌ترمی‌شود . ولی‌حال‌که «احساس» به درون مصراع نوزدهم‌راه یافته است ، هوسمن نمی‌تواند بگذارد که کلمهٔ « روح » درمصراع بعد بازماند . درروانشناسی قدیم جنبه‌های مختلف ضمیر که می بایستی کنار یکدیگر نشینند احساس بود واندیشه ؛ وچنان فرض‌می‌شدکه فکرازچشمهٔ احساس‌آب می‌خورد . ازاین روی «آتش احساس »که تصویری است خوب از عطش آدمی برای تجارب بلافصل این جهان ، به « دود اندیشه » می‌انجامد که چیزی است ناپایدار و بی فایده ، و حاصل از تجربهٔ آدمی .

البته بعید نیست که هوسمن ، قبل ازنگارش‌آخرین مصراع ، به تصور احساس–فکر رسیده باشد، وبسا که کلمه«روح soul» را ازآن‌جهت نپسندیدکه حامل اندیشهٔ‌جاودانگی بود . اومی‌خواست بگوید که یگانه جاودانگی ممکن دراستخوان است ازاین روی با ردکلمه « روح» بساکه فکرش به مسیری‌تازه افتاده ، بعدکلمهٔ مردود «اندیشه» را ازمصراع ششم انتخاب کرده باشد. ولی، به هرحال ، پس‌ازساختن‌آخرین بند ، چنانکه ازآخرین صورت‌شعرمی‌توان دریافت ، به سوی بعضی نکات دیگربازگشت ودرمصراع پنجم «احساس» را به جای «جسم» ،ودرمصراع ششم «اندیشه‌ها » را به‌جای «زندگی» گذاشت .

می‌توان احتمال داد که مصراع ششم ، به صورتی که اینك هست ، نوشته نشد مگر بعد از آخرین بند ، که هوسمن بازگشت وصورت اولیهٔ مصراع ششم را که به احتمال قوی دارای کلمهٔ «روح» بود تا با «جسم» درمصراع بالاقرینه باشد پاك کرده وبعد ایدهٔ « غبار اندیشه » به ذهنش گذشت و در یك اشراق ناخوش «اندیشه» را برداشت ونوشت «زندگی»؛ که بعد مجبورشد اصلاحش کند. در اینجا ، آنچه که مهم است سیرمو به موی مراحل تصنیف شعر نیست ، بلکه تشخیص نوع پیوندی است که میان آنها حکمفرماست .

درنتیجه می‌شود گفت که ، به احتمال قوی ، ناگاه به خاطر شاعر گذشت که استخوان آدمی یگانه پارهٔ جاودان وجود اوست . این ایده جوانهٔ شعر بود وهمچنین عنوانش . بعد این اندیشه به ذهنش رسید که استخوان‌ها سخن می‌گویند وازاسارت خویش در قفس جسم شکوه دارند . پس از نوشتن چند بیت نامربوط که درحکم یادداشت‌هائی بودند درباره صحبت استخوان‌ها ، هوسمن با جدیت تمام کمر درکار چیزی بست که نقطهٔ اوج شعر باید می‌شد و آن پاسخ به صحبت استخوانها بود . حتی در نخستین پیش نویس او این دو بند آخرین ، مگر درمورد یك لغت درمصراع هیجدهم ، همه به همین صورت نهائی خویش آمده‌اند. می‌شود گفت که این همه طی یك گردش ، یا در وقت نوشیدن چای به خاطر شاعر گذشت. ولی تشخیص زمان دقیق این کار حائز اهمیتی نیست ؛ مهم آنست که در اینجا جوانهٔ شعر را داریم ، پرورش طرح آن را (مقدمه ، صحبت استخوان‌ها ، و پاسخ) واستقرار تم وآهنگ آن را . آنچه که شاعر می‌بایست بعد به انجام رساند ، یکی پیش درآمدی بود قانع کننده برای صحبت استخوان‌ها ، وبعد گنجانیدن این صحبت درقالب شعر ؛ واین خود یافتن یك اصل تداوم بود درصحبت استخوان‌ها ، ودرحقیقت شکستن یکی از بندها (مصراع ۱۱ـ ۱۴) که قبلا دراین قسمت جا گرفته بود . بسا که این جریان مدتی درازوقت گرفته باشد ، اما کنترلی که این جریان را به انتها برد خود ازپیش وجود داشت .

جزء پایدار

چون روشنی بامداد را می‌نگرم
یا شبانگاه که به امید خواب سر به بالین می‌نهم ،
می‌شنوم استخوان‌هایم را که ازدرون من می گویند ،
«بازیك شب‌دیگر ، بازیك روزدیگر .

«کی باشد که این پوستهٔ احساس دورانداخته شود ،
غبار اندیشه سرانجام فرونشیند ،
مرد روح وجسم جان بازد
ومرد استخوان بازماند ؟

این زبان که سخن می گوید ، این ریه‌ها که فریاد می کشند ،
این اندام‌ها که ما را این سوی وآن سومی‌کشانند ،
این مغز که کاسهٔ سررا ازتدبیرمی‌آکند ،
وآن خانهٔ پرقال رؤیاهای مغز ـ

«اینان همه به قدرت می‌بالند .
ودراین چندروزهٔ کوتاه برآن حکم می‌رانند :
استخوان‌های فنا ناپذیر سر در مهار
این جسم ناپایدارواین روح فانی دارند .

«مدتی باید تا شام وصبح سپری گردد :
وآن شب بی پایان به‌آرامی فرازآید ،
وبسی دیر به تمامی رشد خویش رسد

تولدی که می‌باید عمری به درازی عمر خاک کند

سرگردانان طریق شرق ، سرگردانان طریق غرب
می‌دانید چرا آرام نمی‌توانید گرفت ؟
چون که فرزند هر مادری
با استخوان خویش در تقلاست .

« در بستر غبار آرام گیر ؛
میوه‌ای بر آر که می‌باید بر آری ؛
آن دانهٔ جاوید را به نور سپار ،
باز صبح همان گونه است که شب .

از زحمت عمر این گونه آرام بگیر ،
از گرمی خورشید دیگر هراس مدار ،
و نه از برف باران زمستان بی‌مهار ،
و با کودک خویش تقلا مکن .

ظرف تهی ساز ، جامه به دور افکن ،
ما که ترا چندی به تن داشتیم خواهیم زیست ،
ـ یک شب دیگر یک روز دیگر » .
استخوان‌هایم از درون من چنین می گویند .

از این رو خواست مرا خواهند کرد .
امروز که در من هنوز توانی است ،
و جسم و روح ، حال هر دو نیرومند ،
این بردگان ترشروی را همراه خود خواهند کشید .

پیش از آنکه این آتش احساس فرومیرد ،
این دود اندیشه ناپدید گردد ،
و با شب دیر پای تنها گذارد
این استخوان پایدار مقاوم را .

The Immortal Part

(1) ~~Every night and day~~

(2) I hear my bones within me say (2a) ~~This betray~~

(3) " Another ~~eve~~ night another ~~morn~~ day (3a) xxxxxxxx

(4) ~~It's long~~ (4a) ~~It's born~~

(5) When shall this slough of flesh be cast

(6) This dust of ~~thought~~ life be laid at last
life
This flame past

(7) The immortal bones obey control

(8) Of dying flesh and dying soul

(9) This tongue that talks, these lungs that shout,

(10) These thews that hustle us about

(11) When will ~~nights~~ morn and ~~days~~ eve be gone

(12) And the endless night come on?

(13) Another night , another day,

(14) So my bones wiyhin me say

(15) Therefore ~~I shall have~~ they shall do my will

(16) Today that I am master still,

(17) And flesh and soul, now both are strong,

(18) Shall ~~lug~~ haul the sullen slaves alomg,

(19) Before ~~these~~ this fires of ~~flesh~~ sense decay,

(20) This smoke of ~~soul~~ thoughts blow clean away,

(21) And leave with ancient night alone

(22) The ~~immortal~~ and enduring bone
~~senseless~~
stedfast

The Immortal Part

When I meet the morning beam
Or lay me down at night to dream,
I hear my bones within me say,
"Another night, another day.

"When shall this slough of sense be cast,
This dust of thoughts be laid at last,
The man of flesh and soul be slain
And the man of bone remain?

"This tongue that talks, these lungs that shout,
These thews that hustle us about,
This brain that fills the skull with schemes,
And its humming hive of dreams,-

"These to-day are proud in power
And lord it in their little hour:
The immortal bones obey control
Of dying flesh and dying soul.

"'Tis long till eve and morn are gone:
Slow the endless night comes on,
And late to fulness grows the birth
That shall last as long as earth.

"Wanderers eastward, wanderers west,
Know you why you cannot rest?
'Tis that every mother's son
Travails with a skeleton.

Lie down in the bed of dust;
Bear the fruit that bear you must;
Bring the eternal seed to light,
And morn is all the same as night.

"Rest you so from trouble sore,
Fear the heat o' the sun no more,
Nor the snowing winter wild,
Now you labor not with child.

"Empty vessel, garment cast,
We that wore you long shall last.
-Another night, another day."
So my bones within me say.

Therefore they shall do my will
To-day while I am master still,
And flesh and soul, now both are strong,
Shall hale the sullen slaves along,
~~Shall hale the sullen slaves~~

Before this fire of sense decay,
This smoke of thought blow clean away,
And leave with ancient night alone
The steadfast and enduring bone.

ا.س. برادلی[1]

شعر به خاطر شعر

اصطلاح «شعر به‌خاطر شعر» یادآور عبارت معروف « هنر به خاطر هنر» است . قصد من به هیچ روی بررسی مفاهیم ممکن این عبارت ، یا رسیدگی به‌کلیهٔ مسائل دامنگیر آن نیست . بلکه فقط بیان‌مختصر این‌است که من ازاین اصطلاح چه درمی‌یابم ، وسپس ، بعد ازمحافظت خویش ازیکی دوسوء تعبیر این فورمول ، بررسی‌کامل‌تر یك مسألهٔ واحد که بدان ارتباط دارد ؛ و بعد، بی‌تلاش به قصد راست جلوه دادن سخن خویش ، برسبیل توضیح گفتن کلامی چند . برآنیم که شعر را درجوهر خاص خویش ، وقطع نظر از معایبی که در اکثر اشعار با آن هم‌نشین است ، مورد توجه قرار دهیم . می‌خواهیم صورت

A . C . Bradley–۱

موزون‌شعررا ، نه فقط به عنوان يك حادثه يا يك محمل ، در ايدهٔ شعرجا دهيم . وسرانجام ازآنجاكه شعريعني مجموعهٔ اشعار، برآنيم كه يك شعررا به همان گونه‌كه واقعاً هست ، درنظر گيريم . و دراينجا ، بی قصداحتجاج ، شايد بتوانيم گفت كه يك شعر برآن گونه‌كه هست توالی تجربه‌هاست ـ صداها، نقش‌های ذهنی (image) ، انديشه‌ها ، عواطف ـ تجربه‌هائی كه به هنگام خواندن يك شعربه شاعرانه‌ترين وجه‌مقدورآنهارامرورمی كنيم (A) . البته اين تجربهٔ ذهنی ـ اگراين اصطلاح را به قصد اجمال بتوانم به كار برد ـ برحسب‌هرخواننده‌شعروگاه‌خواندن‌آن فرق‌می كند . يك شعردرمراتب بيشمار وجود دارد ، اماآن حقيقت والا درماهيت اشياء نهفته است ، واكنون ما را بدان كار نيست .

پس فورمول « شعربه خاطرشعر» درباب‌اين تجربه به‌ما چه‌می گويد. آن گونه‌كه من می‌فهمم سخنان ذيل را : نخست اين تجربه، درحد خويش، يك غايت مطلوب است وبه داشتنش می‌ارزد ، وارزشی‌داردذاتی. ديگرآنكه ارزش شعری‌آن درهمين ارزش ذاتی است ، ونه جای‌ديگر. ممكن است شعر به‌عنوان وسيله‌ای دركارمذهب وفرهنگ ، ازآنجاكه تعاليم را منتقل‌می‌سازد، عواطف راتلطيف می‌كند ، وهدفی را پيش می‌برد ؛ يا چون شاعررا به‌پول وشهرت‌می‌رساند واورا وجدانی‌آرام می‌بخشد، دارای ارزش‌های خارجی‌نيز. باشد . چه بهتر، بگذاريد تا شعررا بدين معيارها نيزارزش نهند . امااارزش خارجی‌آن نه ارزش شعری‌آنست به عنوان يك تجربهٔ لذت‌بخش ذهنی ،ونه اينكه می‌تواند اين‌ارزش را مستقيماً معلوم كند. اين چيزی است كه بايدآن‌را سراپا ازدرون جست وسنجيد . وبراين دواصل ، اين قاعدهٔ سومين اصل را نيز، اگرچند ضروری نيست ، می‌افزايد . چشم انداختن بر اين هدف‌های خارجی شعر، چه ازطرف شاعرآنگاه‌كه سرگرم تصنيف است ، وچه‌ازجانب خواننده‌درحين تجربهٔ‌يك‌شعر، ارزش شعری‌آن شعررا خواهد كاست . چنين می كند چون با بيرون كشيدن شعرازفضای‌ويژهٔ خويش، ماهيت‌شعرراتغييرمی‌دهد. زيرا ، برعكس برداشت معمولی ما ازاين عبارت ، ماهيت شعر بايد نه يك پاره ازجهان واقع باشد ونه يك رونوشت آن ، كه هم درنفس خويش بايد جهانی‌باشدمستقل وكامل وخود مختار. برای تسخيركامل اين جهان بايدبدان درآمد ، با احكامش سازگارشد ، و برای چند زمانی اعتقادها و هدف‌ها و شرايط خاصی راكه درجهان واقع مال ماست ، به فراموشی سپرد .

ازسوء تعبيرهای زيان آورتری‌كه ممكن است به‌علت اين گفتار پديد

آید ، من جز به یکی یا دواشاره نخواهم کرد . نتایج مغرضانه‌ای را که معمولا ازقاعدهٔ « هنر به خاطر هنر » اخذ می کنند ، خواهیم دید که بیشتر به دامن این عقیده می چسبانند که هنر خود یك غایت مطلوب است . و از آنجا که عقیدهٔ نخستین ، که در نظر من سراپا پوچ می نماید ، از آن دیگری کاملا جداست ، نتایج آن بیرون از موضوع گفتار من است . فورمول « شعر برای خود یك غایت مطلوب است » در قبال مسائل گوناگون قضاوت‌های اخلاقی که از این حقیقت مایه می پذیرند که شعر در حیاتی چند جانبه جاگزیده است ، هیچ ندارد که بگوید . چون به رغم آنچه هم که بگوید ، ارزش ذاتی‌اش ممکن است چنان حقیر باشد و تأثیرات خارجی آن چندان زیانبخش ، که هم عدم آن بهتر . این فورمول فقط می گوید که شعر و صلاح شعر بشر را نباید در دوقطب مخالف گذاشت ، چرا که شعر خود نوعی صلاح بشر است . و نیز آنکه ارزش ذاتی این گونه صلاح را نبایستی با مراجعهٔ مستقیم بدان دیگری معلوم کرد ؛ که هر آینه چنان کنیم خویشتن را معتقد به چیزی خواهیم یافت خلاف انتظار . اگر ارزش شعر در برانگیختن احساسات مذهبی است ، « راه بنمای ای نور مهربان »[1] را از نظر شعری برهیچ کدام از ترجمه‌های فراوان و سست مایه مزامیر برتر نباید شمرد ؛ و اگر در انگیختن احساسات وطن دوستی ، چرا باید شعر « اسکاتلندیان ، چه داریم »[2] را بر « ما نمی‌خواهیم بجنگیم »[3] ترجیح داد ؛ واگر در تلطیف عواطف ، اشعار سافو[4] را بسیار کم باید ستود ؛ واگر در تعلیم ، شعر « هنر حفظ سلامت »[5] اثر آرمسترانگ[6] باید ستایش بسیار برانگیزد .

وبازقاعدهٔ ما را ممکن است بدنام کنند که پیوند شعر را از زندگی می برد . و این اتهام مسأله‌ای چنان عظیم به وجود می‌آرد که باید اجازه خواهم تا هم جزمی سخن گویم وهم به اختصار . میان شعر با زندگی پیوند بسیار است ، لیك باید گفت که پیوندها همه‌نهانی‌اند . آنها را می‌توان یك روح درون دوقالب خواند . یکی در مفهوم عادی خویش از واقعیت بهره برده‌است ، لیك ذهن را سیراب نمی‌تواند کرد . حال آنکه دیگری چیزی عرضه می‌دارد مایهٔ سیرابی ذهن ، درصورتی که واقعیت کامل درانبان آن نیست . رشد هر دو در دو سوی موازی است که هرگز به‌یکدیگر نمی‌توانند رسید . وچنانچه اجازه

---

۱ – Lead , Kindly light

۲ – Scots , wba bae

۳ – We don't wont to lyght

۴ – Sappho

۵ – Art of Preserving Health

۶ – Armstrong

دهیدم تا ازکلمه‌ای استفاده کنم که ما را بیشتر به‌کار خواهد آمد ، باید گفت که این هردو قرینه‌اند .ازاین روی است که این یك را به یاری آن دیگری باز می‌شناسیم ، وحتی، به مفهومی، به خاطراین است که بدان نظرداریم . وباز به همین دلیل باید گفت که شعرنه زندگی است و نه ، فاش بگویم ، رونوشت آن .آن دو ازهم جدایند ، نه فقط چون یکی را حجم بیشتراست و دیگری را صورتی کامل‌تر، بلکه نیزازآنجاکه‌ازدوگونه‌هستی کاملا متفاوت بهره‌دارند. یکی را به‌عنوان موجوداتی که درعرصهٔ زمان ومکان‌جایگاهی معلوم رااشغال کرده‌اند ، وبرحسب این جایگاه‌احساس‌هائی‌آرزوهائی ومقاصدی دارندحس می کنیم.این‌یك‌تخیل را خوش می‌آید لیکن ، علاوه برتخیل ، به بسیاری چیزهای دیگر نیزوابسته است . اما آنچه که درشعرروباروی ما می‌نشیند ،در همان سلسلهٔ زمانی ومکانی دارای جایگاه نیست ؛ وهرآینه داشت یا دارد ، ازبسیاری چیزهائی که درآنجابدان وابسته بوده‌اند بریده است (B) . ازاین روی با احساس‌ها وآرزوها ومقاصد مربوط بدان مستقیماً کارش نیست ، وجز با ذهن اندیشمند سخن نمی گوید ـ ذهنی برعکس یك ذهن پوچ وبی‌بهره ازاحساس ، ذهنی سیراب ازنتایج ملموس ، لیك با وجودآن اندیشمند ـ از این روی یك دلیل عمده که چرا شعربرای ما ارزش شعری دارد ، اینست که به طریقهٔ خاص خویش چیزی را به ما عرضه می‌کند که ما در عرصهٔ حیات یا طبیعت به‌صورتی دیگر بدان برخورد می‌کنیم . با وجود این‌معیار ارزش شعری‌آن فقط اینست که‌آیا ذهن را سیراب می‌کند یا نه ؟ و مابقی وجود ما ، مثلا دانش یا شعورما ، درباب شعر تاجائی حق داوری دارندکه درذهن ما خود به صورتی دیگرظاهرشده باشند . بنا براین علم شکسپیر به بصیرت معنوی خویش ، عظمت روح میلتون ، نفرت شلی[1] از نفرت ، یا عشق اوبه‌عشق ، وآرزوی اوبه‌دستگیری ازمردم وشادکردن آنان ،که ممکن است شاعری را دراوقات اندیشیدن تحت تأثیرقرارداده باشد ، همه‌هیچ گونه ارزش شعری ندارند . اینان ازارزشی چنان برخوردارند فقط آنگاه که‌چون از درون وجود یکپارچهٔ شاعر می گذرند ، به صورت جلوه‌های تخیل او درآیند ، و در این گونه موارد تردید نیست که درجهان شعرازقدرتی عظیم برخوردارند .

حال می‌رسیم به سومین سوءتعبیر که موضوع گفتارمن است . می گویند

Shelly — 1

که این فورمول شعر را ازمعنا تهی می کند ، ودرحقیقت آئینی است برمبنای صورت به خاطر صورت . « باکی نیست که شاعرچه می گوید ، هرآینه سخن خویش را خوب اداکرد » . «چه ، » از نظرشعری هیچ اهمیت ندارد ، و «چون» است که بایدش قدرشناخت . معنا ، مضمون ، محتوی ، جوهر ، اینها همه هیچ‌اند . مضمونی نیست که شعرنتواندش به‌کار گیرد ، واین صورت وطرز پرداخت است که همه چیزاست ، حتی‌ازاین هم بیش ، به معنا نه‌فقط اعتنائی نیست ، که رمزهنر« کشتن» معنا است به ضرب صورت. «این گونه جمله‌ها و عبارت‌ها را درنقدهای ادبی ، ودیگرنقدهای هنری‌روز همه‌جا می‌توان دید. این قبیل سخنان کلیهٔ موجودی ذهن نویسندگانی است که از آنها همانقدر نکته درمی‌یابند که می‌توانند پی بردکه آنها درهرحال اینهمه‌بی‌مایه نیستند . ولی می‌بینیم نویسندگانی هم که باید عزیزشان داریم ، چه معروف باشند وچه گمنام، کسانی ازقبیل استاد سینتسبوری[۱] ، شادروان ر.ا.م. استیونسون[۲] شیلر[۳] وگوته[٤] نیزاین‌عبارت‌ها را صریحاً به‌کاربرده‌اند . وحتی‌درکشوری که پرورشگاه جمال‌شناسی بوده است ، این‌عبارت‌ها در مکتبی حکم شعاررا پیداکرده‌اند . این عبارت‌ها از دهان‌کسانی بیرون می‌تراودکه در گونه‌ای هنریا خود دست به‌کاردارند ، یاآنکه ، به پاس مطالعه در آن ، به اظهار نظردرروش‌های‌آن علاقمند شده‌اند . این گونه سخن‌ها یك خوانندهٔ عادی‌را -چندان‌عادی که بتوانم گفت‌ازاوچه می‌خواهم- برمی‌انگیزد تا احساس کندکه هرآنچه راکه درهنردل بدانها پیوسته داشت ، از او دارند می‌ربایند . او می گوید « ازمن می‌خواهیدتا در درسدن مادونا[۵] چنان نگاه کنم که گوئی‌یك قالیچهٔ ایرانی است . به من می گوئیدکه ارزش شعری هملت جز درشیوه و هنرعروضی‌آن نیست. واینکه علاقهٔ من به شخص هملت وسرنوشت او جزیك دلبستگی عقلانی یا اخلاقی نیست . به یاوه می گوئیدکه برای لذت بردن از شعر«عبورازمانع »[۶] هرگز نبایستی‌دربندآن بودکه تنیسون[۷] درآن شعرچه می گوید ، وجز به طرز گفتارنباید اندیشید . ولی در این صورت شعر ، در دیدهٔ من ، قدری افزون‌ترازیك‌رشته ابیات بی‌معنا نخواهدداشت. ونمی‌توانم

---

۱ – Professor Saintsbury

۲ – R. A. M. Stevenson

۳ – Schiller

٤ – Goethe

۵ – Dresden Madona

۶ – Crossing the Bar

۷ – Tennyson

پذیرفت که سرایندگان هملت وعبور ازمانع شعرخویش را همین گونه درنظر می آوردند.»

این گونه گذاردن معنا ، مضمون ، محتوی شعر رادریك قطب ، وصورت ، نحوهٔ پرداخت را درقطبی دیگر ، میدانی است که در این مقال سعی دارم از میان آن به وجود طریقی اشاره کنم . این یك میدان جنگ است ونبرد برسر چیزی بزرگ در گرفته است . لیکن نعره‌های جنگاوران سخت نا مفهوم است . از گفتار به اصطلاح « صورت گرایان » می‌توان احیاناً پنج شش گونه معنا برآورد . دریك معنا ، سخن ایشان درچشم من اصولا راست می آید ؛ ودرمعنائی که یك خوانندهٔ عادی از آن درمی‌یابد همه دروغین وزیان بخش ، دوراز خرداست تظاهر به این که من می‌توانم ، طی چند دقیقه گفتار ، بحثی را به سامان رسانم که برسر ماهیت هنر درگرفته است وشاید به مسائلی کشد که هنوز راه حلی برایشان متصور نیست . لیکن ، به هر تقدیر ، می توان نکاتی را که غالباً دراین مباحثات باهم مخلوط می‌شوند جدا کرد ومشخص گذاشت .

بنا براین بگذارید تا نخست مضمون را دریك مفهوم خاص درنظر آریم . بیائید ازمضمون همان را استنباط کنیم که در ذهن ماست چون به هنگام نگاه برعنوان شعری ناخوانده می گوئیم شاعر این یا آن مضمون را برای خویش برگزیده است . تا آنجا که من می‌توانم دریافت ، در این مفهوم ، مضمون به‌طورکلی چیزیست واقعی یا خیالی ، که در ذهن مردم کما بیش تحصیل کرده وجود دارد . مضمون « بهشت گمشده » [1] ، آن گونه که در ذهن مردم انجیل‌خوان است ، داستان تبعید آدم است از ملکوت ، و مضمون « قصیده برای چکاوك » [2] اثر شلی ، افکاری خواهد بود که با شنیدن کلمهٔ چکاوك درذهن یك آدم تحصیل کرده نقش می بندد بی آنکه ازخود شعر چیزی بداند . اگر عنوان شعر ، از خود شعر ، بسیارکم یا به‌کل هیچ به ما نمی‌رساند ، پس مضمون شعر چیزی خواهد بود که ازمراجعه به فرهنگ لغات یا کتابی از همان قبیل به دست خواهدآمد ، یا اشاره‌ای کوتاه ازجانب کسی که قبلا شعر راخوانده وفی‌المثل گفته است که مضمون شعر «دریانورد پیر» [3] داستان ناوبانی است که یك مرغ طوفان را می کشد ، وبدان گناه اسیردرد می‌شود .

وحال مضمون دراین مفهوم (ومن قصد ندارم آن را در هیچ مفهوم دیگر به‌کار برم) در ذات شعر نیست ، و بیرون آن است . معانی « قصیده

---

۱ - Paradise Lost

۲ - Ode to a Skylark

۳ - The Ancient Mariner

برای چکاوك » افکاری نیست که مردم عادی از کلمهٔ چکاوك درمی‌یابند ، که هرچه هست از شلی است ، به همان اندازه که زبان ساخته وپرداختهٔ اوست . بنا براین مضمون یك چیزست و شعر و صورت و معنا چیزدیگر. این که‌مسلم شد ، تردید نمی‌ماند که ارزش شعردرمضمون‌آن نیست ، بلکه در متضاد آن ، یعنی خود شعراست . مضمون چسان می‌تواند معیارشناسائی قدرشعرقرار گیرد درصورتی که دورنیست ازیك مضمون اشعار فراوان سازند وهرکدام با معایب ومحاسن کم وبیش . یا درحالی که شعری کامل می‌توان ساخت با مضمونی ناچیزهمچون یك گنجشك دست‌آموز، یا ، اگرسخن ماکاولی[1] را باور کنیم ، شعری کما بیش بی‌ارزش با مضمونی‌چنان شگرف همچون هرکجائی بودن‌خدا . اینجاست که‌حق کاملا با صورت گرایان است . نه اینکه اینان برچیزی بی‌مقدار تکیه زده‌اند . نبرد صورت گرایان علیه گرایش ماست به اینکه یك اثر هنری را هیچ نپنداریم‌مگررونوشت یا یادآورچیزی که قبلا درذهن ما بوده است ، یا ، دربهترین احوال ، به‌عنوان اشاره به اندیشه‌ای که از دیدآشنای ما به‌کمترین مقدارجدا گشته است . تماشاگری که دریك نمایشگاه نقاشی تفرج می کند واظهارنظرمی نماید که‌فلان تصویرشبیه پسرعم اوست ، یا فلان منظره درست تصویری است‌اززادگاه‌وی؛ یاتماشاگری که‌بعدازخشنودساختن‌خویش به‌اینکه‌تصویری عکس‌الیاس‌نبی‌است ، محظوظ از این بازشناسی مضمون،ازآن‌می گذردتادردیگری‌مضمون، آری‌فقط مضمون ودیگرهیچ ، را بجوید ،آیا سوای نمونهٔ افراطی این گونه گرایش چه می‌تواند باشد ؟ این گرایش پارهٔ بزرگی ازسخن سنجی‌های ما راخراب کرده است ؛ مثلا قسمت عمده‌ای ازنقدآثارشکسپیررا ، که با تمام هوشمندی وحقایق‌نسبیی که درآن است هنوزنمایشگراینست که هیچ‌یك ازسخن‌شناسان، برای درآمدن به ذهن شکسپیر، حاضرنشده‌اند ذهن خویش را رها کنند. و و رد این عیب را در آثار سخن شناسی بزرگ چون کالریج[2] ،آنگاه که کشاکش متعالی هملت را تا حد نقشی ازناتوانی غمناك‌خویش فرومی کشاند، می‌توان جست . هزلیت[3] نیزازاین تأثیر به هیچ روی گریزنیارست ، وفقط سومین این سخن شناسان بزرگ ، یعنی لمب[4] بودکه ظاهراً ذهن نویسنده را ارائه داد .

ونیزدراین حقیقت جای تردید نیست که پیشاپیش نه می‌توان گفت که

---

١ – Macaulay ٢ – Coleridge

٣ – Hazlitt ۴ – Lamb

خلعت کدامین مضمون به بالای هنر راست می‌آید ؛ و نه می‌توان از مضمونی یاد کرد که احیاناً در بارهٔ آن یك شعر خوب نتوان ساخت. تقسیم مضامین به دو گروه زیبا و دل انگیز و زشت و ناخوش ، و سنجیدن اشعار بدین معیار که مضامین آنها به کدامین گروه تعلق دارد، فروافتادن است به همان چالهٔ مذکور، یعنی اشتباه کردن تصور قبلی خویش با قصد شاعر. آن را باید با چیزی که درون شعر است قضاوت کرد ، نه به معیار همان چیز بر آن گونه که قبل از دست بردن شاعر به سوی آن وجود داشته است . و چطور می‌توان جرأت کرد و پیشاپیش گفت که شاعر نمی‌تواند از چیزی که در دیدهٔ ما جز فریبکار و بی‌نور و ناخوش نیست شعری اصیل سراید . این مسأله که یك شاعر، بعد از سرایدن شعری ، آیا باید آن را به طبع رساند ؛ یا آنکه آیا یك پیرو اخلاق نادان ، یا یك اهل تمنای بی‌اطلاع آنچه را که در اثر شاعر است با محتوی ذهن خویش اشتباه نخواهد کرد ، بدین مقوله هیچ مربوط نیست. این مسأله‌ایست دیگر و مربوط به اخلاق، نه هنر. شك نیست که پیروان هنر برای هنر عموماً هواخواه طریق دلیرانه خواهند بود و حاضر نیستند پارهٔ نیرومندتر خلق را در پای بخشی که ناتوان‌تر و پست‌تر است قربانی کنند . اما اعتقاد ایشان آنها را به هیچ روی در بند این عقیده اسیر نمی‌سازد. روزتی[1]، که در قبال اثرات اخلاقی شعر بسیار حساس بود یکی از بهترین غزل‌های خویش را که مورد ستایش تنیسون قرار گرفته بود، نگذاشت منتشر کنند . به عقیدهٔ من ، او چنین کرد چون آن را شهوانی خوانده بودند . بر رأی روزتی باید دریغ خورد ، و در عین حال بر وسواسش آفرین خواند . ولی در هر صورت، در این قضاوت او به جای یك تن از افراد ملت نشسته بود ، نه بر اریکهٔ یك هنرمند .

بدین قرار، تا اینجا می‌نماید که حق با صورت گرایان است . اما به عقیدهٔ من صورت گرای نیز پا از گلیم خویش فراتر نهاده ، هر آینه اعتقاد کند که در شعر مضمون را هیچ اهمیت نیست و در نظر شعر همهٔ مضامین یکسانند. این اظهار نظر که می‌توان شعری خوب ساخت در بارهٔ یك نوك سنجاق، و یك شعر بد در بارهٔ تبعید آدم از ملکوت ، حجت او را به هیچ روی ثابت نمی‌کند . این حقیقت می‌رساند که مضمون هیچ چیز را مسلم نمی‌کند ، اما نه آنقدر که هیچش باید انگاشت . تبعید آدم واقعاً مضمونی دلپذیرتر است تا نوك یك سنجاق . مضمون تبعید آدم ، برای فراهم شدن اسباب شعر ، فرصت‌هائی می‌آفریند که هم وسعت دامنهٔ آنها بیشتر است و هم تأثیرشان عمیق‌تر. و حقیقت

Rosetti – ۱

این است که مضمونی از این دست، آن گونه که در ذهن مردم عادی است، پیش از آنکه شاعر بدان روی آورد خود از نظر زیبائی دارای ارزشی است. اگر بخواهید می‌توانید بر آن نام شعر خام یا شعر ناپرورده گذارید. این یك اندیشهٔ مجرد یا یك حقیقت مجزا نیست، بلکه اجتماعی است از تصویرها، صحنه‌ها، وقایع و اعمال که از پیش ذهن عاطفی را خوش می‌آیند، و پیشاپیش تا حدی سامان یافته و شکل گرفته‌اند. با وجود این، یك شاعر بد از این مضمون یك شعر بد خواهد ساخت. اما در چنان صورتی خواهیم گفت که او مرد میدان این مضمون نبود. ولی این گونه بهانه نخواهیم ساخت اگر در بارهٔ نوك یك سنجاق نیز شعر بدی سرائید. یك شعر خوب در بارهٔ نوك یك سنجاق، تقریباً یقین است که مضمون خویش را، بس بیشتر از آنچه که از یك شعر خوب در بارهٔ تبعید آدم دیده می‌شود، تغییر خواهد داد. و بسا که مضمون خویش را چنان دگرگونه بسازد که ما بگوئیم «مضمون شعر شاید نوك یك سنجاق باشد، ولی معنای آن را با این مضمون ارتباط چندانی نیست».

این ما را به مسألهٔ یك تضاد که از نوع دیگر است خواهد کشید. محتوی منظومهٔ «بهشت گمشده» آن تصویرها، صحنه‌ها، و وقایعی نیست که سازندهٔ پاره‌ای از آن مضمونند که بنام تبعید آدم خوانده می‌شود. لیکن در «بهشت گمشده» تصاویر، صحنه‌ها، و وقایعی را می‌توان جست که با آنها کما بیش شباهتی دارند. اینان و مقدار بسیاری چیزهای دیگر از این قبیل را می‌شود به‌عنوان محتوی وصف کرد، و آنگاه مقابل زبان موزون گذاشت که صورت نام دارد. مضمون نقطهٔ مقابل صورت نیست، نقطهٔ مقابل سراپای شعر است. محتوی درون شعر است و نقطهٔ مقابل آن، یعنی صورت، نیز در خود شعر جادارد. من این تضادها را در حال حاضر به نقد نمی‌کشم، لیکن پر واضح است که هر کدام از دیگری جداست. این عملا همان تمایزیست که در نقد قدیمی حماسه و نمایشنامه مورد استفاده قرار گرفته است، و از روزگار ارسطو، البته نه همواره با رونق و شکوهی تمام، در کار بوده است. برای نمونه ادیسن [1] در بررسی «بهشت گمشده» افسانه، چهره‌ها، و عواطف را به‌ترتیب مورد بررسی قرار می‌دهد، که اینها محتوی را تشکیل می‌دهند؛ بعد، به زبان، یعنی طرز گفتار و موزونی کلام، می‌پردازد که صورت است. بر همین‌منوال می‌توان معنا و محتوی یك شعر غنائی را از صورت آن مجزا کرد. حال معتقدم که معلوم خواهد شد قسمت اعظم مباحثه‌ای که اینك مورد

1 - Addison

گفتگوی ماست ، از مخلوط کردن این وجوه متمایز یعنی محتوی وصورت، و مضمون و شعر آب می‌خورد . یك صورت گرای افراطی تمام‌هم خویش‌را در کار صورت می کند ؛ چرا که معتقد است نقطهٔ مقابل آن فقط مضمون است. خوانندهٔ عادی به خشم می‌آید .اما او نیز به همین اشتباه مبتلاست، ودرستایش مضمون سخنانی ساز می‌کند که همه در شأن محتوی است . اینك از آنچه که منظور نظر دارم یك نمونه می‌خوانم . در توجیه سخنان زیرین یك سخن شناس خوب ، من فقط می‌توانم فرض کنم که او نیز به همین بلای عدم تمیز دچار آمده است . «از آنجا که جوهر شعر ، یعنی نمودهای طبیعی و افکار و احساس های مردم ، هیچ گونه تغییری نمی‌پذیرد ، اختلافی که میان یك شاعر با شاعری دیگر حکمفرماست همه مبتنی است بر نحوهٔ کار برد زبان، وزن ، بحر ، آهنگ ، و غیره درمورد این عنصر تغییر ناپذیر» . اینجا بر سر محتوی «بهشت گمشده» ، یعنی داستان ، صحنه‌ها، و عواطف موجود در آن چه‌آمده است ؟ همه از صحنه یکسره پاك شده‌اند. هیچ نمانده است‌مگر صورت در یك قطب ، ودر قطب دیگرفقط یك عنصر تغییر ناپذیر، یعنی نمود-های طبیعی و افکار و احساس‌های خلق . حتی از مضمون هم خبری نیست . حال اگر کسی آمد و صورت را بنیاد تمام‌ارزش‌ها شمرد ، باید تعجب کرد؟

تاحال قبول کرده‌ایم که تضاد محتوی با صورت نکته‌ای است معتبر، و همیشه یك معنی دارد. در واقع چندین معنی دارد لیکن ما آن را به‌همین شکل بازمی گذاریم و به‌مسالهٔ اعتبار آن‌می پردازیم. ازطرح این مسأله‌چاره نیست ، زیرا ناگزیر دوحجت‌را باید‌مورد بررسی‌قرار دهیم. یکی آنکه‌ارزش‌شعری‌همه، یا قسمت‌اعظم آن، به‌محتوی بستگی‌دارد، ودیگر آنکه‌همه، یاقسمت‌اعظم ارزش یك‌شعر درصورت آن‌است . حال این‌دوحجت‌چه‌راست باشند وچه‌ناراست، دست‌کم‌واضح می‌نمایند. ولی، به‌نظرمن، خواهیم‌دید که‌هر دو دروغند یا بی‌معنی. دروغ اگر به چیزی‌اشاره‌دارند بیرون از ذات شعر ، و بی‌معنی‌اگر به چیزی‌در درون آن . چون از آنها مگر چه چیز می‌توان دریافت ؟ اینکه در هر شعر دو عنصر یا دو جزء می‌توان جست ؛ صورت و محتوی . و نیز آنکه هر دو را می‌توان مجزا کرد و بیرون از دیگری در نظر گرفت ، آنسان که چون‌سخن از یکی رفت دیگری در میانه نباشد. و گرنه‌چگونه می‌توان پرسید که‌ارزش در کدامین است ؟ ولی راست آنکه دریك شعر ، صرف نظر ازمعایب آن، چنین عوامل یا اجزائی وجود ندارد . و از همین روی پرسیدن این که ارزش در کدامین است یکسره بی‌معنی است . از جهت دیگر ، اگر صورت ومحتوی،

که بدانها اشاره رفت ، در شعر وجود نداشته باشند ، هر دو حجت دروغ است ؛ چرا که از ارزش شعری یك شعر در خود آن شعر است .

آنچه که قصد من است چیزی است نه تازه و نه مرموز ، و معتقدم که در نظر هر کس که شعر را همان گونه که شاید می‌خواند ، و تجربهٔ خویش را دقیقاً بررسی می کند، کاملا روشن است . از شما می‌پرسم وقتی که شعری را می‌خوانید ــ نه آنگاه که آن را تجزیه و تحلیل می کنید ، چه رسد به نقد ــ بلکه آنگاه که می گذاریدش تا در حالی که نکته به نکته پیش‌می‌رود، با به کار انداختن تخیل لذت‌آفرین شما ، به بالاترین وجه ممکن بر شما اثر بگذارد ــ آیا معنا یا یك محتوی خاص را به عنوان یك چیز ، و بعضی صداها را به عنوان یك چیز دیگر می‌توانید جداگانه تشخیص داد و مایهٔ لذت شمرد؛ و آنگاه مانند دو چیز جداگانه به تقریبی با یکدیگر پیوند داد ؟ مسلماً نه، و جدائی این دو بیش از تشخیص جدائی خطوط چهرهٔ آدمی در وقت خندیدن؛ و احساسی که این خطوط بازگو می کنند نیست. درست بر همان نشانه که این خطوط و مفهوم آنها یکی هست و دو نیست ، در شعر نیز معنا و صداها را ازهم جدا نمی‌توان کرد. و اگر بتوانم چنین گفت ؛ یك معنای آهنگین، یا یك آهنگ معنادار در کار است. در وقت خواندن «خورشید گرم و آسمان صاف است»، نقش یك خورشید گرم و یك آسمان صاف را از یك سوی ، و بعضی صداهای موزون را از سوی دیگر هر کدام جداگانه تجربه نمیتوان کرد. تجربهٔ آن‌ها دوشادوش و کنار هم نیز میسر نیست ، بلکه تجربه‌ای است از هر کدام درون آن دیگری. و بر همین قرار ، وقتی که نمایشنامهٔ هملت را می‌خوانید ، وقایع و چهره‌ها چیزی نیستند که بتوان بیرون از فضای الفاظ آنها را به تصور درآورد. آنها را نکته به نکته همه در کسوت الفاظ می‌شناسید ، و کلمات را تجلی گاهشان می گیرید . سپس آنگاه که از فضای تجربهٔ شعر بیرون آمده‌اید لیك شعر در یاد شما باز مانده است ، شك نیست که با تحلیل آن می‌توانید این وحدت بسیط را بشکنید، و صورت و محتوی را، هر کدام کما بیش جداگانه ؛ بررسی کنید . ولی اینها همه چیزهائی است درون ذهن تحلیل گر شما و نامش تجربهٔ شعر ، نه در خود شعر. و اگر بخواهید خود شعر را باز یابید ، با ترکیب این دو حاصل آن تجربه بدان دست نخواهید یافت که فقط با بازگشت به تجربهٔ شعری است که بدان باز می‌توان رسید . و آنچه که باز می‌یابید، اختلاط دو عامل نیست ، بلکه بسیطی است یکپارچه ، که در آن جدا کردن صورت از محتوی همانقدر امکان پذیر است که جدا کردن خون زنده از جانی

که در مادهٔ خون است . این وحدت ، چنانچه چنین دوست دارید ، جنبه‌ها یا صورت‌های گونه‌گون دارد . لیکن اینها عوامل یا اجزاء جداجدا نیستند، و هر آینه به امتحان یکی برخیزید ، خواهید دید که دیگری نیز همانجاست. صورت معنی بخوانیدشان اگر چنین می‌پسندید؛ اما نه صورت و معنی به‌عنوان دو چیز متقابل که در حجت‌های یادشده بدانها اشاره رفت . این دو راحتی ساز گار هم نمی‌شود گفت ، چرا که جدا نیستند و بسیطی واحدند نهایت از دیدگاه‌های مختلف ، و در این مفهوم هم‌ذات . خواهید گفت کـه ایـن هم‌ذاتی صورت با معنی اتفاقی نیست ، بلکه چیزیست در جوهر شعر تا آنجا که شعرش می‌توان گفت ؛ وچیزی در جوهر تمام هنرها تا آنجا که هنر زیبندهٔ آنهاست. درست برهمان نشانه که درموسیقی صدا ومفهوم دردو قطب مخالف جانگرفته‌اند، بلکه صدائی در کار است که در آن معنائی است ، و اگر از معنا بپرسید شما را فقط به صداها حوالت خواهندداد ؛ و درست برهمان نشان که درنقاشی مفهومی اضافه بر رنگ وجود ندارد ، و هر چه هست مفهومی است درذات رنگ ، یا رنگی نمایشگر یك معنا، و به راستی بر هیچ کس میسر نیست که آن‌معنارا به‌صورتی دیگرمگر به‌زبان رنگ ، و به زبان همان رنگ ، بازگو کند، درشعر نیز صورت راستین ومحتوی راستین نه‌جداگانه‌هستی می‌توانندیافت ، و نه آنکه می‌شود آنها را جدا تصور کرد. از این رو اگر از شما بپرسند که ارزش یك شعر آیا در محتوی نهفته است که فرآوردهٔ تجربهٔ شعر است، و در این صورت فقط در تحلیل اندیشمندانه حضور دارد ، یا درصورتی که‌آن نیز به همین منوال فـراهم‌آمده و هستی‌اش بـر بنیاد همان تجربه است ؛ پاسخ خواهید داد «در هیچ کدام، نه این و نه آن ، و نه حتی در هرگونه پیوند آن دو ، بلکه در ذات شعر ، آنجا که از این دو خبری نیست».

پس اینجا دو قطب مقابل داریم یکی مضمون‌و دیگری شعر. این نکته روشن و معتبر است و این سؤال که ارزش درکدامین قابل فهم. پاسخ این است که در شعر . آنگاه می‌رسیم به تمایز صورت از محتوی. اگر محتوی عبارت باشد از افکار ، نقش‌های ذهنی ، و چیزهای دیگری از این دست که جدا جدا در نظرگرفته شوند ، و صورت زبانی موزون‌که مجزا فرض شده است ، این وجه امتیاز رامی‌توان ممکن‌شمرد . لیکن این‌تمیزدادن جنبه‌های شعر است نه در ذات آن ، و ارزش نیز در هیچ کدام از آنها نیست. اگر قصد از صورت و محتوی چیزی باشد در ذات شعر ، پس وجود هرکدام در

آن دیگری نیز اسیر است ، و این سؤال که ارزش در آن است یا این ، جز یاوه نیست . شك نیست که با کمی کلی‌بافی می‌شود گفت که در فلان شاعر ، یا فلان شعر محتوی غلبه دارد ، و در فلان شعر دیگر صورت ؛ و بر همین اساس بحثی جالب را دنبال کرد ، گو اینکه در باب ارزش هیچ اصل یا مسالهٔ نهائی لمس نخواهد شد . وقطع‌نظر از این نکته ، من فایده و ضرورت این جدائی را البته انکار نمی‌کنم . ازآن چشم نمی‌توان پوشید. در نظر گرفتن وقایع و چهره‌های یك نمایشنامه از یك سوی ، و سبك یا شیوهٔ عروضی آن از سوی دیگر ، کاری است هم درست و هم ارجمند ؛ البته تا آنجا که از یاد نبرده باشیم درچه کاریم. اما یك سخن شناس راستین ، هنگام بحث از این دو ، آنها را چون دو چیز واقعاً جدا از هم نمی‌انگارد . در ذهن او هیچ نیست مگر کلیت شعر ، تجربهٔ شعری که اینها فقط عرض‌های آنند . و هدف او همواره تکرار پرمایه‌تر ، راست‌تر ، و فشرده‌تر آن تجربه است ،از سوی دیگر ، هرگاه که‌مسالهٔ اصول ارزش شعر پیش کشیده شود ، این جنبه‌ها را باید به صورت اجزا از هم سوا نهاد، و جدا جدا در نظر گرفت وهمین‌جاست که این دو بدعت که ارزش شعردر این است یا آن، جان می گیرند؛ بدعت‌هائی که به یك اندازه دروغند ، چرا که در طریقت آنها هم صورت و هم معنی بیرون شعر قرار دارند. جائی که ارزش شعر نمی‌تواند باشد.

دربارهٔ بدعت محتوی جدا شدنی از شعر ، چندکلام دیگر کافی است. این بدعت راکمتر تحت قاعده آورده‌اند . ولی شاید بعضی معتقدان بی‌اطلاع این عقیده بگویند «شك نیست که سیر وقایع و چهره‌های هملت همه در خود نمایشنامه وجود دارند ؛ و نیز تردید نیست که من می‌توانم آنها را در ذهن داشته باشم، گو اینکه الفاظ از خاطرم رفته باشد . من خود اعتراف دارم که کل شعر به تسخیرم نیست ، لیکن قسمتی‌از آن ، و مهم‌ترین بخش‌های آن در تصرف من است .» پاسخ من این است:«اگر با هیچ مسألهٔ اصولی‌کار نداشته باشیم ، حرف شما را می‌پذیرم به جز قسمت آخر‌را، که خود چنین مسأله‌ای را مطرح می کند . به طورکلی قبول دارم که سیر وقایع‌و چهره‌ها، آن گونه‌که شاید در تصور شماست ، و بسیاری چیزهای دیگر همه در ذات شعر نهفته است. حتی دراین صورت نیز شما نمی‌توانیدادعاکنید که برتمام این‌گونه چیزها که همه در خود شعر است تسلط دارید. زیرا ، بافراموش کردن الفاظ ، دقایق بیشماری راکه در سیر وقایع و چهره‌ها هست ازکف می‌دهید.و چون‌مسالهٔ ارزش‌پیش کشیده شود، من باید تأکید کنم که سیروقایع

و چهره‌ها آنگونه‌که در تصور شماست، در خود هملت هرگز وجودندارد. اگر جز این است آنها را نشان‌دهید. یقیناً نخواهید توانست. آنچه‌که در هرلحظه از توالی تجربه‌هائی که به نام هملت معروف است می‌یابید، مگر الفاظ نیست. و در همین الفاظ است‌که به طورکلی سیروقایع و چهره‌ها (بس بیشتر از آنچه‌که شما از این دوکلمه به ذهن دارید) تمرکز یافته‌اند. اما تجربهٔ شما ترکیب آن دو به‌عنوان افکاری در یك سو و صداهائی درسوی دیگر نیست، بلکه تجربهٔ چیزی است که‌در بسیط آن این‌دو به طرزی‌جدائی ناپذیر به هم در پیوسته‌اند و ترکیب شده‌اند. اگر انکار کنید من بی‌شك یا پاسخی نخواهم‌داشت. یا فقط خواهم گفت که باید پذیرفت که شما یا نمی‌توانید شعری راچنانکه می‌شایدبخوانید، یاآنکه تجربهٔ خویش‌را بدتعبیرمی کنید. اما اگر انکار نکنید، اعتراف خواهیدکرد که سیروقایع و چهره‌های یك شعر، آنسان‌که شماآنها را جداگانه مجسم می کنید، اجزاء شعر نیستند، بلکه فرآورده‌هائی هستند از آن، که‌ذهن‌اندیشمندشما پرورده است؛ مثالی بی‌مایه از یك جنبهٔ شعرکه ازاصل خویش جداگشته است. ولی من سر ستیز ندارم، بلکه حتی تأکید می کنم‌که در وقت مطالعهٔ یك شعر بلند چون هملت گهگاه ضرورت دارد که تجربهٔ شعری خویش را متوقف گردانیم، تا با فراهم کردن محصولی اینچنین‌و پرداختن بدان، تجربهٔ‌خود را سرشار کنیم. و درمفهوم وسیع شعر، قصد من سنجیدن ارزش شعری این محصول، آنسان‌که شماآن را از شعر جدا می‌پندارید، نیست. این شبیه‌است‌به خاطرات ما ازقهرمانان تاریخ یا افسانه‌ها، که در فضای ذهن همه درحرکت اندو صورت‌هائی‌هستند حتی واقعی‌تراز مردم زنده، و در دیدهٔ ما بسیارعزیز، اگر چند از گفتار ایشان هیچ به‌خاطر نداریم. ارزش شعری افکار و نقش‌های ذهنی‌ما از «محتوی» یك شعر، اگر هیچ بتواندکافی باشد، همین است. با وجود این ارزش شعری یك شعر را نمی‌تواند معلوم کند. زیرا (از دعاوی متقابل «صورت» صحبتی نکنیم) هرچه‌که بیرون از ذات شعر باشد این نخواهد توانست؛ و این‌ها، به صورتی که هستند، همه بیرون شعر قرار دارند.

حال باید پرداخت به‌صورت یعنی‌سبك و حالت عروضی. در شعرچیزی به نام صورت محض وجود ندارد. هر صورتی تجلی‌گاه معنائی است. البته ممکن است سبك، با انتزاع از معنای خاصی که به دوش دارد، بازهم خود ازنظر زیبائی ارزشی داشته باشد؛ کمااینکه در یك جملهٔ‌خوش‌ساخت‌می‌توان، تقریباً‌فارغ از اندیشهٔ معنا، از ترکیب الفاظ لذت برد. حتی در این صورت

نیز صورت حامل معنائی است ـ مثلا نظم، آرامش، و سرعت حرکت افکاررا در ذهن نویسنده برابر حواس خواننده می گذارد ـ ولی بازگوی معنائی ویژهٔ آن جملهٔ خاص نیست. و نیز ممکن است با متوقف ساختن تجربهٔ شعری این عنصر تقریباً سازندهٔ سبك را تجزیه و مجزاکرد، و جداگانه و به طور نسبی مورد بررسی قرار داد. لیکن اگر زیبائی سبك را چنین ارزیابی کنند، درخور اهمیت نیست. نمی توان یك ساعت راصرف خواندن نوشته ای کرد که هیچ گونه حسن دیگری ندارد، وهمچنان لذت برد. و در تجربهٔ شعر بدین گونه ارزش هرگز به طور مطلق پی نمی توان برد. در اینجا نیز شیوهٔ نگارش بازگوی معنائی خاص است یا جنبه ایست از آن بسیط که یك طرف دیگرش معناست. بنابراین تفاوت نمی کند اگر آنچه را که در می یابید معنائی اداشده، یا صورتی معنی دار بخوانید. شاید لازم باشد در اینجادست در دامن مردان صاحب نظر زنم؛ کسانی چون ماتیو آرنولد[1] و والترپیتر[2]، که این یك بدون تردید صاحب نظریست که صورت گرایان دراو به دیدهٔ کوچکی نخواهند نگریست. جان کلام تعلیمات پیتر دربارهٔ سبك چیست، اگر این نیست که سرانجام یك حسن سبك راستی است یا شایستگی، اینکه لفظ و عبارت و جمله همه بایستی بازگوی کامل پندار و احساس و نقش های ذهنی فکر نویسنده باشند بـر آن گونه که وقتی از کیتز[3] سخنی در وصف چیزی می شنویم، بانگ برکشیم که «این خود آن چیزاست»؛ چندانکه، به قول آرنولد، الفاظ نشانه هائی هستند معادل باچیز-هائی که «مجسم می کنند»؛ یا به زبان فنی ما، صورتی که خود با معنایکی است؟ بنابراین در یك شعر راستین یقیناً محال است بتوان معنا را به کلامی سوای الفاظ خود آن شعر بیان کرد، یا آنکه بتوان کلمه ای را تغییرداد بی آنکه معنا تغییر کند. ترجمهٔ شعری اینچنین در حقیقت همان معنای دیرین در یك کسوت تازه نیست، بلکه فرآورده ایست نو، چیزی شبیه آن شعر، چیزی که، هرآینه اینطور بهتر پسندید، با جنبهٔ معنا بیشتر از صورت آن آشناست.

هرکس که در او توانائی فهم شعر هست، در این نکته رأی مخالف نخواهد زد، مگر آنکه به علت جداشدن از تجربهٔ شعری خویش، یا گمراهی به افسون تئوری، کلمهٔ معنا را به مفهومی تلقی کند که به طرزی خنده آور از شعر بیگانه است. برای مثال مردم می گویند که «خنگ» و «اسب» هردویك

۱- Mathew Arnold ۲- Walter Pater

۳- Keats

معنا دارند. سخن ایشان در شعر بد راست می‌آید؛ اما نه در شعری که راستی شعر باشد. بایرون در منظومهٔ مازپا[1] می‌گوید:

«اسب را جلو آرید»! اسب پیش آورده شد.
راستی خنگ راهواری بود.

اگر این دو کلمه معنی واحدی دارند، جایشان را عوض کنید:

«خنگ را جلو آرید»! خنگ پیش آورده شد.
راستی اسب راهواری بود.

و باز بپرسید که آیا مفهوم هردو یکی است. یا بگذارید مصراعی را مثال آورم که از قید کلمات شاعرانه کاملا آزاد است.

«بودن یا نبودن، بحث اینجاست»

ممکن است بگوئید که معنای این جمله چنین چیزی است: «آنچه که در حال حاضر ذهن مرا مشغول خود داشته است، سنجیدن دو زیان ادامهٔ حیات و کشتن خویش است». و برای مقاصد عملی، مثلا بازپرسی، معنی جمله همین است. ولی، در صورتی که شرح دوم گوینده را، به‌طور کلی، در آن لحظهٔ هستی خویش به‌غلط معرفی می‌نماید، حال آنکه نخستین جملهٔ او را چنانکه هست نشان می‌دهد، چسان می‌توان گفت که در موردی، مگر موارد عملی یا منطقی، این هردو گفتار یك مفهوم واحد را به‌دوش می‌کشند. هملت کاملا خوب می‌توانست به‌یاری الفاظ دریچهٔ قلب خویش را بر گشاید؛ کاری که با تعبیر ما از او ساخته نیست.

این نکات در مورد نظم نیز صادق است. اگر بیتی معروف را مثال آورم که وصف می‌کند ارواح مردگان را که چسان برلب رود ایستاده بودند، و از کارن[2] به‌استغاثه می‌خواستند تا مگر ایشان را بدان‌سوی برد

Tendebantque manus ripae ulterioris amore;

و آنگاه آن را به صورت این کلمات برگردانم؛ «دستهای خود را دراز کرده بودند به‌تمنان رفتن بدان سوی رود»، سحر نظم نخستین از میان گریخته است. چرا؟ از جهتی (قبلا بدین نکته پرداخته‌ایم) چون من دوازده

1- Mazeppa

2- Charon قایقرانی که در جهنم کارش رهبری ارواح مردگان است.- اساطیر یونان

کلمه از خویشتن را جانشین پنج کلمه از ویرژیل[1] کرده‌ام و از جهتی چون من مصراعی موزون را که حتی به‌عنوان صوت محض از یك زیبائی خارق‌العاده بهره‌ور است، به‌صورت نثری ناموزون در آورده‌ام؛ و باز بیشتر از جهت آنکه من، ضمن این کار، معنای مصراع را تغییر داده‌ام. حال این معنا چیست، از طاقت گفتار من بیرون است. ویرژیل آن را گفته‌است. اما همین‌قدر می‌توانم دریافت که از آن دست‌هائی که به‌تمنا دراز شده‌اند و همچنان دراز می‌مانند، ترجمهٔ من تصویری به‌مراتب بی‌فروغ عرضه‌می‌دارد؛ و از بعد ساحل رود و تمنای ارواح احساسی بسیار کم اثرتر منتقل می‌سازد. چنین است چون این تصویر و این احساس فقط به‌پایمردی مفهوم ظاهری الفاظ منتقل نمی‌گردند، بلکه صدای کشیده **tendebanque** ووقت‌درازی که این پنج‌هجامی گیرند، و بنابراین ایده‌ای که با کلمهٔ **ulterioris** به‌ذهن متبادر می‌شود، و نیز طنین کشیده و یکسان «**Or**» در هجاهای ماقبل آخر **ulterioris amore** همه در این کار سهیمند. این‌همه و بسیاری‌چیزهای دیگر را نه به‌شیوهٔ‌معمول تجزیه و تحلیل‌می‌توان دریافت، و نه بعنوان‌چیزی اضافه بر زیبائی اصوات محض، که فهم‌آن جز در وحدت با آنها، وبدین قرار به‌عنوان تجلی معنای کل شعر میسر نیست.

در شعر خوب همواره وضع چنین است. در ارزش نظم عروضی‌شعر، هرگاه‌که به‌طرزی تجزیه ناپذیر به‌معنا در پیوسته باشد، هرقدر گوئید بسیار نگفته‌اید. استعداد احساس آن، و شاید به‌مراتب بیشتر از استعداداحساس ارزش سبك، موهبتی است ویژهٔ شعر که از دیگر هنرها متمایز است. ولی هنر پرداخت نظم‌را چنانچه تاسرحد امکان مجزادرنظر آوریم، خودارزشی دیگر دارد. از نظر زیبائی دارای ارزشی است. چقدر، می‌توانیدآن را با خواندن شعر به‌زبانی که حتی یك هجای آن برایتان قابل فهم‌نیست، امتحان کنید (C). این لذت کاملا قابل درك‌است، لیکن بزرگ نیست و درتجربهٔ واقعی شعر بدین صورت با آن روبرو نخواهید شد. زیرا باید تکرار کنم که این لذت به‌لذت درك مفهوم به‌هنگام خواندن شعری که می‌فهمیدش، اضافه نخواهد شد. به‌طرزی مرموز لفظ جلوهٔ آهنگ معنی‌را پیدا خواهد کرد، و هردو یکی خواهند شد. شماهرقدرهم که‌دوستدار هنر عروض باشید، ازخواندن اشعار چینی‌زود کسل خواهیدشد؛ وهمین‌طور از اشعار ویرژیل ودانته‌چنانچه به‌زبان ایشان آشنا نباشید. ولی‌موسیقی را برهمان گونه که در ذات‌شعرهست

---

[1] ‎-1 Virgil

در نظر آرید ، و بنگرید که چه دگرگونی عظیمی است . در این حال ،

روی سخن آن با جایگاهی است
که عشق بر تخت نشسته است.
یا آنکه ، تقریباً شبیه خود موسیقی ، آوای
چیزهای فراموش گشته و ناشاد و قدیمی ،
و نبردهای روزگاران پیش را
تا اعماق قلب شما نفوذ می‌دهد .

حال چه باید گفت در باب جملهٔ زیر که نوشتهٔ همان سخن شناسی است که قبلا از او یاد شد . « ولی هرگاه مردی که می‌داند شعر چیست ، می‌خواند :

سال‌های پرصدای ما ، لحظاتی را ماند در هستی
سکوت جاوید ؛

در می‌یابد که بی هیچ گونه ارتباط با معنا یك نت به ترکیب موسیقی عالم اضافه شده‌است. نتی که از طنین هرگز باز نخواهد ایستاد مگر آنگاه که سکوت جاوید آن را فرو ببلعد ». باید بگویم که نویسنده دارد خودش را گول می‌زند. چون من شوق او را، هرآینه شوقی درکار بود، برای موسیقی معنا خوب می‌توانم فهمید. ولی در مورد آن موسیقی« که با معنا هیچ گونه ارتباطی ندارد»، تا آنجا که در حد شنوائی من است (و تردید دارم که هرکس که زبان انگلیسی را می‌داند خواهد توانست کاملا چنین کند)، می بینم که کما بیش لذتی می بخشد؛ اما فقط یك لذت ناچیز و در حقیقت تردید دارم که الفاظ، به عنوان صداهای محض، بتوانند به طرزی خارق‌العاده زیبا باشند ؛ آن گونه که بیت ویرژیل واقعاً زیباست .

هرگاه که شعر ایدهٔ خویش را پاسخ دهد، و سراپا، یا تقریباً سراپا، ناب باشد، دیده خواهد شد که صورت و محتوی هر دو یکی هستند. و درجهٔ ناب بودن یك شعر را می‌توان بدین معیار سنجید که در انتقال تأثیر یك شعر یا قطعه‌ای از یك شعر به صورتی سوای ویژهٔ خویش، خود را تا کجا بیچاره احساس می کنیم. هرگاه که اندیشهٔ کاری اینچنین خنده‌دار جلوه نمود، یك شعر سراپا ناب در کار است. ولی قسمت اعظم اشعار، و حتی اشعار خوب، بخصوص اشعار

مطول، ناب تمام عیار نیست، و بدینقرار شعر را چیزی می‌یابیم نه بیشتر از توافق محدود صورت و معنا، که تا حدی مشخص می‌نماید، در بسیاری از قطعات شکسپیر- شاعری که هرگاه خود انتخاب می کند سرآمد سخن‌سرایان است، ولی دریغ که همواره یك شاعر وظیفه‌شناس نیست- این سخن مصداق دارد. قطعاتی که آنگاه به نظم درآمده‌اند که یا طرح چیزی کم داشته و شاعر بذل عنایت کافی نکرده، یا آنکه مجال تنگ بوده است. در این گونه موارد، صورت از معنا جداست، و هر دو از الهام بی‌بهره. و به عقیدهٔ من، همین گونه است هرگاه که می‌توانیم به درستی از تأثیر لفظ بازی محض صحبت کنیم. می‌نماید که قبول داریم شاعر حقیقت یا واقعیتی را- فلسفی، اجتماعی، روستائی- بطور مشخص پیش خود داشته، و آنگاه، به قول ما، آن را در لفافه‌ای از یك زبان موزون پرآب و تاب پیچیده است. بیشتر اشعاری که برسبیل جدل، یا پند، یا هجو ساخته می‌شوند کما بیش از این قماش‌اند. و در اشعار تخیلی هر چه که واقعاً جز خیال محض نباشد، سوای عبارت پردازی نیست. در این موضوع ما اغلب خویشتن را گول می‌زنیم. چون آنچه را که عبارت‌پردازی می‌نامیم، اغلب از خود محتویی دارد تازه و از نظر شعر ناب. ولی هرجا که جز عبارت- پردازی محض نبود، می گوئیم که آن سراپا شعر است. برهمین منوال، آنگاه که وردزورث علیه کلمات شاعرانه برخاست، با آنکه تیرهای خویش را همه در تاریکی انداخت، آنچه را که به راستی هدف گرفته بود نوعی طرز انشاء بود، نه کالبد زندهٔ یك محتوی جدید، بلکه کالبد پوسیدهٔ یك محتوی کهنه (D).

در شعر ناب مسأله جز این است. شعر ناب پرداخت موضوعی از پیش مهیا و کاملا معلوم نیست. خاستگاه شعر ناب انگیزهٔ آفرینشگر حجم تخیل گنگی است که برای رشد و تجلی خویش فشار می‌آرد. اگر شاعر از پیش کاملا می‌دانست که برای گفتن چه در سینه دارد، چرا می‌بایست اصلا شعری سراید؟ در حقیقت شعر از پیش نوشته می‌شد. چون فقط تمامیت شعر است که می‌تواند، حتی به خود وی بگوید که به راستی چه می‌خواست. آنگاه که شاعر دست به قلم برد، وحتی آنگاه که در کار تصنیف بود، معنای شعر در تصرف وی نبود، بلکه این او بود که در تسخیر معنا بود. آن یك روح کامل رشد کرده نبود که فقط کالبدی می‌طلبید، بلکه روحی بود ناقص درون کالبد ناقص دو یا سه اندیشهٔ گنگ و چند عبارت پراکنده. رشد این کالبد تا مرحلهٔ کمال اندام- ها و قامت خویش، درست همانا تجلی تدریجی معنا بود (E). و همین است دلیل آنکه چرا در این گونه اشعار رنگ تصنع نیست، و همچون یك آفرینش ما

را افسون شگرفی خویش می‌سازد. در آن‌ها اثر سحر آسائی است که از عبارت‌پردازی محض بر نمی‌آید. و همین است دلیل اینکه هر گاه به اصرار می‌خواهیم تا معنای این قبیل اشعار را بـه ما باز بگویند، جز این پاسخی نمی‌شنویم: «معنا در خود آن است».

و حال سرانجام اجازه دهید توضیح دهم که چرا هم شما و هم خویشتن را با این مقال که جز صحبتی خشك دربارهٔ الفاظ نمی‌نمود، درد سر دادم. اینچنین نیست. این بدعت‌ها که از شعر ترکیبی می‌سازند مرکب از دو عنصر -به قولی یکی معنائی که معمولا در عادی‌ترین نثرها نیز دیده می‌شود به علاوهٔ یك صورت شاعرانه، و به قول دیگری یك مفهوم شاعرانه بـه اضافهٔ صورتی ناچیز- فقط دروغ نیستند که قدر و شکوه شعر را نیز لطمه می‌زنند. در عصری که از پیش خود آماده است تا از آن قلمروهای متعالی که شعر در آنها با مذهب و فلسفه کوس برابری می‌زند، فرود آید، بدعت صورت گرایان در خلق می‌دمد تا برایشان ذوق شعر چیزی باشد مانند ذوق چشائی شرابی گوارا، که در حقیقت از ارزش زیبائی بهره‌ای برده است، لیك بسیار ناچیز. آنگاه، مردی خام که صورتی تهی پیش خویش می‌نگرد، درون آن را از عناصر اشك و آه توخالی، عواطف گندیده، طنزهای مبتذل، تمنای جسمانی محض، و بطالت حریصانه خواهد آکند. تمام چیزهائی که به قول شیلر صورت باید آنها را از میانه بردارد[1] . ولی هیچ صورت تنها قادر بـه انجام این مهم نیست. و بدعت دیگر که در حقیقت یك مشق است تا اعتقاد، ما را بر آن می‌دارد تا، طبق عادتی که داریم و نزد ما بسیار گرامی است، افکار یا پندارهای خویش را به جای آفرینش شاعر گذاریم، و گوئیم که قصد شاعر از هملت یا «قصیده برای یك بلبل»[2] یا « Abtvogler » این یا آن بوده است که از پیش بدان آگاهیم، و بدین قرار سخنی را که شاعر با ما دارد از دست می‌نهیم . ولی قصد شاعر همان بوده است که گفته، و گفته است هر آنچه را که به دل داشته.

در این جا همان‌طور که هنرشناسان موسیقی و نقاشی نیز غالباً گفته‌اند شعر از هنرهای دیگر مجزا نیست . در تمام اینها صورت با محتوی یکی است. آنچه که قصد بتهوون از یك سمفونی یا منظور ترنر (۳) از یك پردهٔ نقاشی بود ، چیزی نیست که بتوانید با انگشت نشانش دهید و بر آن نام گذارید ، بلکه هرچه بود همان پرده یا سمفونی بود . البته که در آنها معنائی است ،

۱- نه بدین معنی که در نظر شیلر صورت چیزی جز سبك و عروض نبود

۲- Ode to a Nightingale ۳- Turner

اما معنائی که به هیچ بیان مگر زبان ایشان در نمی‌آید . از این نکته آگاهیم اگرچند پاره‌ای پندارهای عجیب ما را بدین وهم کشاند که در این هنرها معنا را ارزشی فروتر است ، چراکه آن را به‌رشتهٔ الفاظ در نمی‌توان کشید. آری این نکته در مورد شعر نیز صادق است . اما چون شعر را از لفظ می‌سازند ، به یاوه‌می‌پنداریم که کلماتی‌سوای کلمات‌خود شعر خواهندتوانست بار آن معنی را به دوش کشند . و توانائی کشیدن بار معنی دراین کلمات‌از آنقدر که الفاظ قادر به‌بیان معنی درسدن مادونا هستند ، بیشتر نیست واگر هست بسیار اندك است (F) . البته ممکن‌است که بازگوی چیزی باشدکه با اصل خویش بسیارکم شباهت دارد . وانگهی ممکن است قرینه‌های‌مفهوم شعری را بیرون از شعرجست که خود مددی است برای‌فهم شعر. اشعاردیگر، بهترین افکار فلسفی ومذهبی، وبسیاری ازآنچه‌که طبیعت وزندگانی به ما عرضه‌یا تحمیل می کند همه ازنزدیکان شعرند ؛ ولی آنها فقط خویشاوندند وشعر بیان‌آنها نیست . شعر بالاترین معرفت یااعتقادات ما را به ذهن‌متبادر نمی‌کند ، چه‌رسد به‌عقیده‌ها و رؤیاها ، لیکن صورت و محتوی‌آن، دربسیط خویش، به طرزی یگانه چیزی را مجسم می‌دارندکه‌خود به راه‌های یگانهٔ دیگر ، و بصورتهای دیگر در قالب فلسفه یا مذهب ، بازهم تجلی می‌توانند یافت . ودرست به‌آن‌دلیل که‌هر کدام از اینان ما را به‌گونه‌ای راضی می کند که از دیگران ساخته‌نیست ، درشعر نیزکه خود قادر به اجابت نیازهائی که ایشان برمی‌آورند نیست ، به‌چیزی می‌رسیم که‌آنان قادر به‌عرضه‌کردنش نیستند . ولی آن را بطورکامل هرگز نخواهیم یافت ، هرآینه درجستجوی دیگری باشیم.

حال که این مقال بآخررسید مسأله باز جان میگیرد ، اگـر چند در مفهومی کاملا دیگر ، قصد شعر چیست؟ (G) . این طریقهٔ بیان بی‌همتا که هیچ طریقهٔ دیگر قادر به‌نشستن برجای آن نیست ، هنوز می‌نماید که سعی در بیان چیزی دارد بیرون از حدودخویش . واحساس می کنیم که این همان است که هنرهای‌دیگر ،مذهب و فلسفه نیز سعی در گفتنش دارند .وهمین است که ما را مجبور می‌سازد تابیهوده در تلاش برگرداندن یکی بقالب دیگری باشیم . پیرامون بهترین اشعار،ونه فقط بهترین آنها ، همواره‌آتمسفری از معانی و اشارات بی‌انتها در حرکت است. شاعر باما ازیك نکته‌سخن می گوید،لیکن در همین یك نکته رازهمه چیز را نهان دارد. اوسخن خویش رابزبان‌آورد اما فحوای کلامش ما را به فراسوی خویش راه‌می‌نماید ، یاآنکه‌تاپهنهٔ‌چیزی

لایتناهی که‌درون شعر نشان‌داده شده است دامن می گستراند. چیزی که‌احساس می کنیم نه‌فقط ذهن را که نیزسراپای‌وجود رالذت می بخشد؛ آن‌چیزموجوددر بیرون‌ما و درون ما که‌هر کجا

ما را چنان می‌نماید
که داریم قطعات رؤیائی را به‌هم باز می‌پیوندیم ،
رؤیائی که یك پارهٔ آن تعبیر می‌شود و پارهٔ دیگر
در سویدای دل سوزان وطپان باز می‌ماند .

کسانی که این افسون شعردر ایشان‌مؤثر است آنرا نه‌فقط‌درآرمانهائی که شعر به وصف درکشیده است، که‌نیز در سرود‌کودکانه‌کریستیانا روزتی[1] در بارهٔ تاجی ازگل‌های بادآورد ، یا در تراژدی‌هائی نظیر سلطان‌لیر[2] که در آن گوئی خورشید تا جاودان غروب‌کرده است‌نیزخواهند یافت . اینان زمزمهٔ ملایم این روح راهم در سراپای «اینید»[3] خواهندشنید و هم در آواز بلبل‌کیتز[4]؛ وفروغ آنرا بر تصاویر خاکستردان[5] خواهند دید ، و نفوذآن در ایشان باندبهٔ نومیدانهٔ‌شلی‌در«ای جهان ، ای زندگی، ای‌عمر»[6] کم‌عمق‌تر از نفوذ خلسهٔ وجدآلودشعر «جان‌جانان»[7] نیست. این‌کمال همه جانبه را در‌کلمات شاعرانه یاهر گونه‌کلام دیگر، وحتی به‌زبان موسیقی‌یارنگ‌بازگو نمیتوان‌کردکه‌دلالت آن اگر در سراپای‌شعر نباشد ، درقسمت اعظم آن‌است و در همین دلالت یا معنی است‌که شعر قسمت اعظم‌ارزش خویش‌را داراست. ما بدان‌بد می کنیم و نقض غرض می‌نمائیم هر گاه که‌سعی داریم آن‌را درجهتی دیگر بگردانیم .

ما بدان‌که اینهمه شاهانه است بد می کنیم،
که بر او خشونت روا می‌داریم ؛
چرا که او همچون هوا آسیب ناپذیر است
و ضربه‌های بیهودهٔ ما مسخرگی‌های موذیانه.

۱- Christina Rassetti　　۲- king Lear
۳- Aeneid　　۴- اشاره به «قصیدهٔ برای بلبل»
۵- اشاره به «قصیدهٔ برای یك خاکستردان» اثر جان کیتز
۶- Owerld , Olife , Otime　　۷- Life of life

شعر روحی است که می‌آید، اما از کجا، نمی‌دانیم. با اشارهٔ ما لب نخواهد گشاد، و به زبان ما نیز سخن نخواهد گفت. او بردهٔ ما نیست، خداوند ماست.

A

از این جمله، برعکس آنچه که فرض شده است، قصد تعریف کردن شعر نبود. تعریف شعر به عنوان چیزی که در وجود ما جاری است هر گاه که چیزی را شاعرانه می‌خوانیم، بی تردید کلامی پوچ است. قصد من این بود که به شنوندگان خویش به اجمال تذکر دهم که پرسش از هدف، محتوی، و صورت شعر سؤالی بیهوده است هر گاه که فراموش کنیم شعر نه تعدادی علامت سیاه است بر سپیدی کاغذ، و نه تجربه‌ای از آن دست که در ما پدید می‌آید هر گاه که این علامت‌ها را به همان طرزی می‌خوانیم که مثلا مقالهٔ یك روز نامه را. و تصور می‌کنم که شنوندگان من، تا آنجا که منظور این مقال است، خوب می‌دانند که آن گونه خواندن با خواندن شعر چقدر فاصله دارد.

حقایقی که چنین ابراز شده‌اند، چون گفته آیند، آنقدر روشنند که، به عقیدهٔ من، فقط یك اشارهٔ کوتاه کفایت می‌کند. ولی در حقیقت اشتباه‌های ما دربارهٔ مضمون ومحتوی و صورت واین قبیل چیزها تنها زادهٔ تعبیر نادرست ما از تجربهٔ شعری نیست، بلکه نیز ناشی از پرداختن‌ماست به چیزی که این تجربه نیست. تمام این مقال را می‌توان بسط این مسأله دانست.

قطعه‌ای که این یادداشت بدان مربوط است، مسائل دشواری رامطرح می‌کند که در هر گونه تلاشی در زمینهٔ شعر باید مورد بحث قرار گیرد. من سه‌مسأله را یاد می‌کنم (۱) اگر تجربه‌ای که نامش شعر است بر حسب خواننده وگاه خواندن شعرتفاوت می‌کند ودرمراتب بیشمار وجود دارد، پس، اگرشعری در میانه‌هست‌خودچیست؟ (۲) چطوریك سلسله تجارب پشت هم شعری به‌وجود می‌آرند؟ (۳) اگردرمورد شعر و موسیقی که هنرهای‌سمعی هستند هدف نوعی توالی است که به تقریبی و تا حدودی شکل گرفته است، پس در این مورد با هنرهای بصری چون معماری، مجسمه سازی، یانقاشی چگونه فرق می‌کنند؟

B

مثلا یك شعر غنائی ممکن است از عواطفی واقعی مایه بگیرد که‌زادهٔ حالاتی است ناپایدار و خاص شاعر. اما این عواطف و حالات، اگر چند از نظر شناخت جالب، از نظر شعر بیگانه‌اند. شعر، یعنی آنچه که شاعر می‌سراید، چیزی است جهانی و مال مردمی که قرن‌ها بعد از شاعر خواهند زیست و بسا که از شرح زندگانی او هیچ ندانند. و اگر شعری از تخیل محض مایه گرفت، به خاطر آن نه بهتر است و نه بدتر. و هر قدر که فهم یك شعر بی معرفت به شرایطی که شعر از آنها برخاسته است مشکل‌تر باشد، شعر احیاناً به همان اندازه از مرحلهٔ کمال دورتر است (شاید چون‌دشواری شعر به علت دوری ماست از عالم معنوی روزگار و کشور شاعر) .

آنچه که در متن آمده است در مورد کلیهٔ اشعار به طوریکسان‌صادق است. همچنین مربوط می‌شود به آن گونه ادراك زیبائی که بایك اثر هنری ارتباط ندارد و نیز به‌این ادراك چه‌اینکه منظور به طبیعت تعلق داشته باشد یا آدمی. یك منظرهٔ قشنگ ، یك منظرهٔ واقعی نیست. بسیاری از آنچه را که به یك منظرهٔ واقعی متعلق است، هنگام سیر در جمال منظره به غفلت می‌گذاریم‌و یك نقاش آنگاه‌که از سر عمد در چشم‌اندازی واقعی بازهم‌تغییر روا می‌دارد، کارش فقط فراتر کشیدن این تخیل ناخودآگاه است .

این گفتار به هیچ روی بدان معنی نیست که یك چیز واقعی هرگاه که وجود داشت، مانند یك عاطفهٔ شخصی ، یك چشم‌انداز، یك واقعهٔ‌تاریخی، در ادراك زیبائی ، یا برای یك اثر هنری چندان اهمیتی ندارد. ولی فقط از این جهت که در آن ادراك یا اثر هنری به طرزی تجلی کرده است، بیگانه نیست .

اگر هنرمند واقعیتی‌را دگرگونه کرد (مثلا یك منظرهٔ معروف ، یا یك چهرهٔ‌تاریخی) را تا آنجا که محصول وی با افکار آشنای ما برخورد شدید دارد دور نیست که اشتباه کرده باشد ؛ نه از آن جهت که دست‌پرورد وی از نظر واقعی دروغین است (این سخن در حد خویش کاملا بی ارتباط است) بلکه ازآن جهت که دروغ او دور نیست فهم محصولش را بر دیگران دشوار نماید؛ یا بل از آن جهت که محصول او شاید از نظر زیبائی هم‌ارز خود واقعیت ، حتی در حدی که در تخیل عموم مجسم است، نیست.

C

به منظور آزمایش، صداهائی را که از حروف ساخته است البته باید شناخت و باید توانست تدبیر وزن اندیشید. اما این آزمایش نتیجه نخواهد داد هرآینه کسی را که زبان می‌فهمد پیدا کنید تا اشعاری را که بدان زبان ساخته‌اند برای شما بخواند. زیرا او بدون شك شعر را به گونه‌ای قرائت یا دکلمه خواهد کرد که قسمتی از معنی توسط اصوات به شما منتقل خواهد شد ـ البته با معنی منطقی کار ندارم.

از این روی روشن است که هر آینه قصد از عروض محض نظم یك شعر باشد، محال است بتوان تحت این شرایط لازم آن را پیدا کرد. می‌شود گفت که نظم عروضی یك شعر به طور کلی تحت تأثیر معنای آن قرار دارد. اگر بخواهیم پیش‌تر رویم باید گفت که، در مقام عمل، یك شاعر هیچگاه طرح خالی وزن را مو به مو دنبال نمی کند. فرض کنید که هیچ انگلیسی نمی‌دانید وفقط در نظر گیرید که مصراع ذیل یك مصراع پنج ضربه‌ای است؛ آنگاه آن راچنانکه باید بخوانید و از خود سؤال کنید که آیا صدای ناخوشی را که می‌شنوید می‌توان آهنگ یك مصراع شعر شمرد؟

It gives a veryeche to the seat

بنابراین در این مطلب بیش از آنچه که می‌باید نکته وارد شده‌است. چرا که من موقتاً چنین فرض کرده‌ام که اگر شعری را بخوانید که هیچ نمی‌فهمید قادرید آهنگ آن را تشخیص دهید، حال آنکه این آهنگ هرگز بوجود نمی‌آید مگر توسط کسی که با معنا کمابیش آشنائی دارد.

D

تا آنجا که خبر دارم این بند **Paragraph** را هیچ کس بیرحمانه به نقد نکشیده است. ولی حال چنین می‌نماید که سخت گمراه کننده است. این بند اشاره دارد به انواع خاصی از شعر و قسمت های خاصی از اشعار که در نظر ما در ارزش شعری خویش هم سطح با انواع یا قسمت های دیگر نیستند. ولی این تفاوت سطح در «شعری بودن» (اگر این کلمه را بتوانم به کار برد) به عنوان اختلاف شعر ناب با شعر غیر ناب به کار برده شده است. این وجه

تمایز به‌نظر من گمراه کننده است و زیان بخش. وانگهی چنان وانمودشده است که در اشعار کم قدرتر، وحدت صورت با محتوی لزوماً تمام نیست و این عقیده، جز آنکه حال اشتباه کنم، خطاست؛ خطائی که زادهٔ ناتوانی‌من است در رهانکردن دامن فکر اصلی در گفتار خویش. طبعاً بهترین کار آن بود که این بند را ازسر می‌نوشتم، لیکن اگر چنین می کردم‌و برخطاهای خویش انگشت می‌نهادم، دور نبود، که خواننده بدانها بیشتر توجه کند.

این راست است که شعر هرقدر از حالت شعری بهره‌ورتر، بر ما مسلم‌تر خواهد بودکه جداکردن صورت از معنی امکان نخواهد داشت. ولی هرگاه شعری‌از حالت شعری آنقدر برخوردار نیست که احساس یکپارچگی صورت و معنی را در ما به یقین بدل سازد، بدان معنی نیست که وحدت‌این دو کامل نیست. عدم‌کلی یا جزئی کمال این وحدت (همان‌گونه‌که درمورد شکسپیر گفته شد) دلیل ناتوانی شاعر است، گواینکه علل همواره یکسان نیستند. این عیب‌در ذات نوعی خاص ازاشعار مانند هجو، یادرنهاد پاره‌ای از قسمت‌های یك شعر نهفته نیست. تمام اشعار نمی‌توانند به طوریکدست‌شعر باشند. لیکن همه باید وحدت صورت و محتوی راحفظ کنند و در این‌مفهوم ناب مانند. فقط در پاره‌ای‌از انواع شعر، و در قطعاتی خاص است‌که انجام این کار بر شاعر دشوارتر است.

حال بگذارید تا این قطعه‌هارا پیش کشیم و فرض کنیم که آنان درکل یك‌نوع شعرتر اشعاروجود دارند. در قسمت‌های‌خاصی از حماسه یاتراژدی گاه لازم‌است مطلبی را به‌کاربرد که، اگر چندبرای‌کل‌پاره‌ای ضروری‌است، چندان زیبندهٔ شعر نیست، یا آنکه در نفس خویش یك مضمون دلپذیر نه. ولی این وظیفهٔ شاعر است که از همین مطلب شعری برآورد، و آن هم شعر ناب. وهرآینه در این کار توفیقی یافت همین قطعه، اگر چند دور نیست‌از دیگر قسمت‌های شعرکمتر شعر باشد، خود نمایشگروحدت صورت بامحتوی خواهد شد و در میان دیگران، چون یك پل، ناراست جلوه نخواهدکرد،و در نفس خویش مایهٔ لذت خواهد بود، و ما را بدین خیال نخواهد انداخت که سروکار شاعر با مطلبی بوده است نه در خورد شعر، و وظیفهٔ خویش را دشوار یاکسل‌کننده یافته است. شکسپیر بکرات از زحمت مقابله با این مشکل شانه تهی‌کرده است ووحدتی ناقص به جانهاده. ولی یك شاعر وظیفه‌شناس چون ویرژیل، میلتون، یا تنیسون خود به خود با آن روبه‌رو می‌آید

و غالباً مسأله را حل می‌کند[1] و اگر سراپا یا فقط بـه طور جزئی شکست خورد ، باز تقصیر از خود اوست. در مفهومی ، این وظیفهٔ محتوی است که مساله‌ای دشوار برانگیزد. ولی شاعران خود نخستین کسانی خواهند بود که بانگ برزنند در یك شعر هیچ چیز نباید غیر ناب باشد .

به همین دلیل، یك هجو به علت ذات خویش یك نوع والای شعر نیست. ولی درهمین حد نوعی خویش باید که سر به سر شعر باشد، و بنا براین نبایستی فقط نمایشگر وحدت ناقص صورت و محتوی باشد. اگر شاعر هجوسرای ما را بر آن داشت که بانگ برآوریم «این نثر محض است که به طرزی خوش تغییر لباس داده است» حتماً عیبی درکار است، و عیب عیب اوست؛ مگر آنکه اتفاقاً عیب از ما باشد. این فکر که یك تراژدی یا یك شعر غنائی را می‌توان به قالبی سوای صورت خویش درآورد، به عنوان چیزی مسخره مایهٔ تعجب ماست . ولی این فکر که یك هجونامه را می‌توان این‌طور در قالب صورتی دیگر ریخت، این همه خنده‌دار نمی‌نماید. اما چنانچه راست آمد بر آن نام شعر دریغ است .

حال خواننده می‌تواند دریافت که من در قضاوت خویش کجا به خطا رفته بودم. در جاهای دیگر به عقیدهٔ من سخن راست است اگر چندسروکار با مطلبی است بیرون از گنجایش یك بند. این گفته در مورد بند بعد که وجه تمایز دروغین «ناب» و «غیر ناب» را به‌کار برده است، و در مراحل مختلف شعر معتقد به سطح‌های مختلف حالت شعری است نیز مصداق دارد.

البته ممکن است وجه تمایز ناب و غیر ناب را در مفهومی دیگر به کار برد. شعر، قطع نظر از نوع خویش ، تا آنجا که وحدت صورت و معنی را حفظ می‌کند ناب است؛ و ناب نیست تا آنجا که در این رهگذر بـه کام نمی‌رسد. به عبارت دیگر توفیق نیافت که همه شعر باشد، قسمتی از آن نثر گونه شد .

۱ـ به قول شیلر، آنها معنای محض را از ریشه برکنده‌اند. بارها می‌گوئیم که ایشان به‌ضرب انشاء خویش چنین کرده‌اند، و این سخن تقریباراست است. ولی هر آینه دقتی کنیم، همچنانکه خود بارها شاهد بوده‌ایم، این سخن بدین معناست که کار این قوم آرایش معنای محض به پیرایهٔ صورت محض نیست، بلکه آفرینش یك صورت ـ معنی تازه است

E

بنا بر این امکان آن هست که یك شعر به گونه‌ای که در مراحل مختلف رشد خویش وجود داشت با شعری که در ذهن خوانندگان گوناگون هست کما بیش مطابقت کند. خواننده‌ای که دل به شعری بسته دارد و بدان می‌اندیشد. لیك جز نیمی از کلمات آن را به یاد نمی‌آرد و احیاناً شکاف‌ها را با الفاظ ساخت خویش پر می کند، ممکن است چیزی داشته باشد شبیه با شعر در آنگاه که نیمه تمام بوده است. همچنین هستند خوانندنی گاکه از شعر چیزی را به خاطر می‌سپارند که بدان «فکر» شعر می گویند، و بسا که شعر واقعاً از چنین اندیشه‌ای آغاز شده باشد. دیگران کلمات را یکسره از یاد می برند و حتی اعتراف ندارند که از معنی هیچ به یادشان مانده باشد؛ لیکن معتقدند که «روح» شعر هنوز در تسخیر ایشان است. آنچه که در تسخیر ایشان است، به عقیدهٔ من، دور نیست ارزشی عظیم داشته باشد. البته این خود شعر نیست، ولی ممکن است که در برابر حالت ذهنی عاطفه، یا ذهن عاطفی که نطفهٔ شعر بوده است به پاسخ درآید. در مفهومی این کاملا مشخص است، و نطفهٔ یك شعر کاملا دیگر نیست. اما درمفهومی دیگر، نامشخص است ونسبتاً ناساخته، و بیش از آنچه که فکر باشد یك احساس.

اینچنین تطابق طبعاً باید خیلی تقریبی باشد ؛ وکاش فقط به این دلیل بود که خوانندگان زمانی با یك شعر کمال یافته در تماس بوده‌اند.

F

مایه تأسف من است اگر آنچه که در اینجا یا جای دیگر گفته آمده است، چنین تعبیر شود که قصدشکستن قدر کوشش‌هائی‌است که در طریق تفسیر آثار هنری مبذول می گردد. در مورد شعر این قبیل تلاش، با آنکه احیاناً قادر به بازگوئی تمام معنی شعر نیست، برای تسهیل درك شعری معنا شاید بسیار هم مفید افتد. و نیز بـا آنکه در زمینهٔ موسیقی و نقاشی این تلاش‌ها کمتر به سامان‌رسیده است، باز معتقدم که دارای ارزشی همانند است. دراین که نتایج آن ممکن است پوچ یا ناخوشایند باشد، تردید نیست. و از این

که آیا برای موسیقی‌دانان و کسانی که تربیت موسیقی دارند فایده‌ای دارد، من هیچ نمی‌دانم. اما دلیلی نمی‌بینم که چرا یك شخص ورزیده نباید سعی کند لحن عاطفی یك تصنیف، یك قطعه، یا یك قسمت را یا تغییرات احساس رادر درون آن، و یا به طور نسبی فکری راکه خود گمان می‌برد در آن جا گرفته است (اگر چند لازم نیست سخنش دال براین باشد که مصنف از آن همه چیزی را پیش روی ذهن خود داشته است) به اشاره بنماید. و من معتقدم که این گونه دلالت‌ها، اگر چند ممکن است هیچ کافی نباشند، باز می‌توانند یك عاشق تربیت شدهٔ موسیقی را راهنما شوند تا موسیقی را بهتر و راست بشنود.

G

این سؤال جدید مفهومی دارد کاملا متفاوت با این سؤال که محتوی یا معنائی که در صورت شعر آمده است چیست؟ این سؤال می‌پرسد که آن چیست که شعر، این بسیط صورت و معنا، سعی در بیان آن دارد. این «فراسوی»، فراسوی محتوی است همچنانکه فراسوی صورت.

البته باید افزود که فقط فراسوی آنها یا بیرون آنها نیست، که اگر بود شعر قادر به دلالت به سوی آن نبود. اشعار تجلی جزئی از آنند، و در فراسوی خویش بدان اشارتی دارند؛ چراکه خود هم تجلی آنند و هم این تجلی جزئی است.

همچنانکه در متن آمده است، عین مطلب مصداق دارد نه تنها درمورد دیگر هنرها و مذهب و حکمت، بلکه نیز در مورد آنچه که واقعیت نام دارد. این واقعیت تجلی نظامی است دیگر گونه از شعر، و در پاره‌ای موارد یك تجلی ناقص‌تر. ازاین روی، همان‌طور که اشاره رفت، شعر رونویس آن نیست، بلکه، با به‌کار گرفتن آن، کمالش می‌بخشد و با این کار در بعضی جنبه‌ها یك تجلی کامل‌تر پدید می‌آرد. از سوی دیگر، آن واقعیت دردیدهٔ ما صفت خاصی داردکه در شعر نیست ــ همان صفت که به پاس آن نام واقعیت برآن می‌نهیم. احساس می‌کنیم که به ما تحمیلش کرده‌اند؛ که نه ساختهٔ ماست و نه ساختهٔ دیگری. و در این جنبه است که بدان «فراسوی»، یا مطلق، یا کمال که می‌جوئیم و پاره‌ای ازخویش رادر این هردو تجلی می‌بخشد، از شعر نزدیك‌تر است. و نیز نمی‌توانست کامل باشد و ما را خشنود گرداند هرآینه واقعی

نبود (اگر چند نمی‌تواند درهمان مفهوم «واقعیت» ناقص واقعی باشد). می‌نماید همین است دلیل نهائی این شرط که شعر، با آنکه رونویس واقعیت نیست، خیال محض هم نمی‌تواند باشد. بلکه باید به سوی آن «واقعیت» دلیلی باشد و از آن سخنی گوید. زیرا آن واقعیت، اگرچه کمال را بسیار ناقص نشان می‌دهد، دست کم پندار محض نیست.

جورج سانتایانا [1]

عناصر و کارکرد شعر

هرآینه مردی سخن‌شناس، نومیداز تعریف شعر، دل بدین گفتارخوش کندکه شعر کلامی است موزون، شك نیست که تعریفی نارسا کرده‌است؛ لیکن نه چندان‌که از آن بایدش خجلت برد، یا آنکه قشری در حسابش آرند. باآنکه شعر را با شمارش هجاها برسر انگشتان نمی‌سازند، باز عددشاعرانه‌ترین مترادفی است که برای نظم داریم؛ و اندازه گویاترین معادل زیبائی، نیکی، و شاید حتی حقیقت. حکیمان ژرف اندیش اعصار کهن، پیروان مکتب فیثاغورث، جوهر همه چیز را در عدد یافتند. و آنسان‌که در کتاب مقدس آمده است، با وزن و اندازه و عدد بودکه آفریدگار طبیعت‌را از دل نیستی

1- George Santayana

بیافرید. هر معمار انسانی نیز باید با بنای خویش چنان کند. بر اوست که آجر-های خویش را موزون قالب بگیرد، و سنگ‌ها را به هنجار تراشد؛ و همان گونه که شاعر با ابیات خویش می کند، آنها را در طبقات موزون روی هم بچیند.

موزون بودن شرطی است بر وجود کمال؛ چرا که لازمهٔ کمال آنست که نظم را رعایت کنند؛ و نه تنها کل مقابل روی ما شکلی معلوم داشته باشد، که اجزا نیز هر کدام، در سهم خویش، شکلی داشته باشند وهمه با یکدیگر همساز؛ بر همان نشانه که وجود کل نیز خود با دیگر اجزای عالم عظیم‌تر هم‌آهنگی دارد. لیبنیتز[1] در اظهار نظرهای خویش در زمینهٔ ادراک طبیعت زنده نکته‌ای را روشن کرد که، به عنوان یك حقیقت، بسا که راست نباشد، لیکن از نظر معنوی عالی است. او می گوید که فرق میان مادهٔ زنده با مادهٔ مرده، میان حیوان با ماشین آنست که مادهٔ زنده مرکب است از اجزائی که خود نیز زنده‌اند. یا، به عبارتی دیگر، هر یك از اجزای ماشین زنده خود ماشینی دیگر است، واین تسلسل تا بینهایت پیش می‌رود. حال آنکه سازمان یك جسم مرده اینچنین بینهایت عمیق نیست. در این، همچنانکه در چیزهای دیگر، هنرهای زیبا از روش طبیعت تقلید میکنند، وزیباترین آثار خویش را از موادی میآفرینند که خود زیبایند؛ چندانکه حتی اگر تفاوت نثر با نظم فقط در وزن بود، آن تفاوت چیزی بود شبیه با آنچه که میان گوهر باسفال حکمفرماست.

لفظ جوهر زبان است، وماهیت حسی لفظ صدا. بنابراین، هر آینه قرار باشد که زبان را به کمال رسانند، مصالح آن را نیز بایستی به معیار میزانی معلوم زیبا ساخت، و بدان صورتی **Form** بخشید. درست است که زبان آنقدر که برای ذهن یك نشانه **Symbol** است، برای حواس انگیزه نیست؛ و به همین دلیل زیبائی‌های کلامی که معمولا نظر را سوی خود می کشاند، جز جمال اشیاء و افکاری که به قالب لفظ در آمده‌اند نیست. ولی نشانه‌ها **Symbols** نیز برای خویش واقعیتی دارند؛ نوعی خوش آهنگی که حواس را خوش می‌آید هر آینه آنها را آمادهٔ پذیرش نگاه داریم. زبان برای گفتار قالب‌هائی را برمی گزیند که، از نظر صوت واحساس محض، لطفی طبیعی در آنهاست. حافظه این پاره‌ها را در گنجینهٔ خویش نگاه می‌دارد، و آنان از صفحهٔ ضمیر چندان می گذرند وباز می گذرند تا آنکه سرانجام نمونه می‌شوند برای صحبت غریزی و کلام دلنشین.

برترین نمونهٔ این خوش آهنگی آواز است. آواز اصواتی را که ادا

1- **Leibnitz**

می‌شوند، تحریری دلپذیر می‌دهد؛ تحریری که خود چنانکه همه می‌دانیم متناسب است با نسبت کمی ارتعاشاتی که متضمن آنست. اما این قبیل خوش‌آهنگی و زیبائی حسی را به برترین وجهی که از اصوات ساخته است، ما درون صحبت‌های خویش تقریباً گنجانیده‌ایم. ذهن ما چیز پیچیده‌ای شده است، و برای بیان افکار ما زبانی باید معمولا روان‌تر، گشاده‌تر و مجردتر از آنی که لازمهٔ آواز است. موسیقی نیز بسیار پیچیده‌شده است. و هر گاه که باالفاظ درمی‌آمیزد، یك دم با زیروبم‌های آهنگ، کلام را از شکل می‌اندازد، و لحظه‌ای دیگر در حجم بانگ سازهای خویش آن را یکسره محو می‌سازد. چنین است که هنر آواز خواندن اینك به همان روزگار بدی افتاده است که مجسمه سازی. چیزی قراردادی و مجرد که فقط زور سنت آن را زنده نگاه داشته است، و انگیزه‌ای دارد که در حال حاضر ناتوان افتاده، اما، درشرایط ساده‌تر، در قالب راستین هنرها به جلوه گری خواهد شد. بدین قرار، راست‌ترین نوع خوش صدائی را از درگاه شعر رانده‌اند. و اگر هنوز برای شعری آهنگ می‌سازند، این گونه اشعار معمولا از نوع بدترین هستند، و انتخاب آنان بر دست موسیقی‌دانانی انجام می‌پذیرد که‌شمی حرفه‌ای، لیك هوشی اندك‌دارند، و ظاهراً تأثیرصنایع بدیعی و حالت احساساتی شعر نظرشان راگرفته‌است.

آنگاه که آواز نیز فراموش‌شود، درسخن‌روزانه هنوز کیفیتی حسی باز می‌ماند که ناشی است از کیفیت ترتیب مصوت‌ها و مصمت‌ها، که خود سازندهٔ اصواتند. شاعران خوش‌آهنگ‌تر از این نکته غافل نمی‌نشینند، و این‌مطلب در پاره‌ای نقاط سخت تحت مطالعه است؛ چندانکه از منتقدی نسبتاً صاحب نظر شنیده‌ام که عقیده داشت‌زیبائی شعر به طورکلی عبارتست از تکرارصداهای(ج)و(ش)، و ترشح فراوان بذاق که از دنبال آن صورت می‌پذیرد. ولی حتی اگر همهٔ جوهر یك شعر فقط ترشح بذاق نباشد، در تأثیر اعراب‌های گوناگون آثار شاعران مختلف اختلافی اساسی و انکار ناپذیر حکم‌فرماست، که هرآینه شاعرانی راکه‌به زبان‌های مختلف شعر سرائیده‌اند مقایسه کنیم، این اختلاف‌را بارزتر خواهیم‌دید. طرز صحبت مردی‌یا قومی فشرده، آکنده از حروف بی‌صدا، و ناهموار و شکسته به علت ضربه‌های تأکید است؛ حال آنکه طرز صحبت‌مردی یا قومی دیگر روان، سبك، چابك، و نرم است. از این روست که بایرون[1]، با درآمیختن احساسات عالی و دانی، به همان‌روش کودکانهٔ خویش طرزصحبت‌انگلیسی و ایتالیائی را مقابل‌یکدیگر می گذارد.

۱- Byron

دوست دارم من آن زبان، آن زبان نرم لاتین بی پدر را،
که همچنان بوسه بر لب‌های بانوان آب می‌شود.
و چنان آهنگی دارد که گوئیا بایدش برحریر نوشت.
با هجاهائی که از دم شیرین جنوب نشان دارند،
و چنان نرم و لطیف ادا می‌شوند
که حتی یك تکیه ناخوش نمی‌نماید.
نه چون زبان خشن و ناخوش آهنگ تودماغی ما،
که مجبوریم خرخر کنان و هس‌هس کنان بر زبانش آریم.

معذلك این تضادها، گواینکه در مقایسهٔ نمونه‌های افراطی بسیار تند می‌نمایند. در هنگام استفاده از زبان مادری از صفحهٔ ضمیر پاك می‌شوند. نفس کار ما را از وسیله غافل می گرداند، ویژه آنـکه از آن چاره نیست، و تغییرش نمی‌توان داد. از این روی شم خوش‌آهنگی در دامن کیفیتی دیگر که تغییر پذیر است می‌آویزد، و آن نوا، بحر، و وزن‌سخن است. اصوات ابتدائی را زبانی که مورد استفادهٔ ماست، خود معلوم می‌دارد، و در جمع‌این اصوات میدان انتخاب تنگ است. اما ترتیب الفاظ هنوز مشخص نیست، و ما، با ریختن سخن خویش در قالب هـای بحر و قـافیه، می‌توانیم آن را قـدرتی دو چندان بخشیم که با معنا نیز کار نداشته باشد. از نظر فورم می‌توان در این عبارت برای شعر تعریفی قابل قبول جست. شعر سخنی است که درآن وسیله‌به اندازهٔ معنی اهمیت پیدا می کند. شعرنوعی گفتار است به خاطر نفس خویش، و به‌پاس شیرینی کلام خویش همان‌گونه‌که دریچه‌های‌معمولی را می‌سازند تا نور به درون‌آید، لیك از دریچه‌های‌رنگین می‌خواهند تا، علاوه بر راه دادن‌نور، برآن رنگی نیز بیفزاید و گذشته‌از وسیلهٔ مشاهدهٔ چیزهای دیگر خود نیز چیزی قابل توجه باشد، برهمین‌قرار در حالی که نثر فقط محمل انتقال اندیشه است، شعر، همچون شیشه‌های رنگین، با ریزه‌کاری‌های خویش نظر را سوی خود می کشاند، و دیده‌را در تلؤلؤ خویش خیره می گرداند؛ حتی گهگاه، به امیدبستن ما درطلسمی‌مرموز، می گذارندش تاثیر گی‌آرد و حیران کند.

در «طغیان اسلام» اثرشلی[1] و «اندیمیون» اثر کیتز[2] قطعات بلندی

Shelly, Revot of Islam –۱

Keats, Endymion–۲

می‌توان یافت که در این مفهوم شاعرانه‌اند. خواننده به یک معنای مشخص راه نمی‌برد، لیک از وسیله‌ای شاعرانه، از سخنی خوش آهنگ و موزون و سرشار از عاطفه‌ای گنگ آگاه است که، سوای تأثیر حسی بحر و غنای حسی ابیات، چیز دیگری در چنته ندارد. در چنین شعری عظمت نیست. و راست آنکه خلائی بیزار کننده دارد، و زیبندهٔ یک ذهن تکامل یافته نیست. اما شاعرانه است و فقط اندر خور طفلی مشروع از الههٔ شعر. این گونه اشعار فرآوردهٔ دوران شاگردی است؛ لیکن در این صورت دوران شاگردی یک نابغه، و با شعر عالی همانقدر ارتباط دارد که پرده‌ها و تحریرها نسبت به آواز عالی. وسیله‌ای است بهر آزمایش کارآئی و دقت، وسیله‌ای که بایستی در هنر به‌کار برده شود. بدون این زمینهٔ حسی، و بی این آمادگی قبلی برای مقابله با زیبائی، هیچ هنری قادر به خلق عمیق‌ترین و دلنشین‌ترین تأثیرهای خود نیست. وحتی بدون یک ظاهر معلوم، همین کیفیت‌های حسی کافی‌اند تا ما را حالی دهند و از یک جهان معنوی همان نشانی آرند که در حضور هر زیبائی راستین احساس می‌شود.

بنا بر این زیبائی حسی الفاظ و بیان موزون آنها برای یک نوع خاص از شعر کافی می‌نماید. هرگاه که این کیفیت‌ها حضور داشت، تردید نیست که چیزی شاعرانه در کاراست؛ اگر چند تمام عناصر شعر، یا بهترین آنها، در میان نباشد. در آثاری ازقبیل «طغیان اسلام» و «اندیمیون»، غیر از آهنگ و بحر، چیزهای دیگر نیز می‌توان یافت. الفاظ همه پربارندو یکایک دستچین شده‌اند، و عبارت‌ها سرشار و خیال انگیز به هم در پیوسته‌اند. تنوع کلمه‌ها و بافت شعر عالی است؛ ظاهر سخت آراسته و پرزرق و برق است، و باوجود آن از معنا یکسره تهی نیست.

این کیفیت راکه تقریباً همان چیزی است که سمبولیست‌ها تا آخرین حد از آن استفاده کرده‌اند، می‌توان عبارت پردازی نام‌داد، و نیست مگر استفاده ازکلمات چند پهلو، و عبارت‌های دوراز ذهن‌و پیچیده. اگرشاعران همانند معماران و پیکرتراشان باشند، عبارت‌پردازان و لفظ بازان درحکم زرگران و جواهر فروشانند که هنرشان قلم زدن فلزات گرانبهائی است که درون آنها ازسنگ‌های درخشان نگین نهاده‌اند. اما عبارت پردازی به تأثیر شاعرانهٔ اشعار مطول شلی وکیتز هیچ کمک نمی‌نماید. اگر خواهان مشاهدهٔ

قدرت پرداختن نظم بی‌بازی با کلمات باشیم، باید به اشعار بلند پوپ[1] روی آوریم که در آنها فقط بحر و هماهنگی اصوات به‌کار گرفته شده، و نشان دهندهٔ اسکلت یا طرح یك شعر است بدون محتوی

علی‌رغم غرور، علی‌رغم عقل اشتباه‌کار،
یك حقیقت بارز است که، هرچه هست، راست است.[2]

در گفتن اینکه این قبیل نگارش راستی شاعرانه‌است، باید تردید کرد. ازاین روی می‌نماید که قدری بازی باکلمات برای جوهر ظاهری شعرهمانقدر لازمست که رعایت کردن بحر.

مثالی از این دست ما را از مرحلهٔ لفظی شعر به مرحلهٔ تخیلی آن خواهد کشید. دلیل اینکه سخن پوپ در نظر ماکمتر شاعرانه می‌نماید، این نیست که در کلامش هماهنگی نیست ـ این نقص در خوش‌آهنگی نیست ـ بلکه اینست که او بیش ازحد خردمندانه سخن می‌گوید و نیروی تفکردر شعرش بیش از اندازه غلبه دارد. الفاظ اگر به همان حالت حسی موسیقی‌وارصرف رها شوند، بی‌کشیدن بار فکر آسان‌تر می‌توانند شاعرانه باشند تا آنکه بخواهند اندیشه‌ای مجرد را نیز به‌خواننده القاکنند؛ خاصه اگر اندیشه‌ای باشد سفسطه‌آمیزو خشك و نادلپذیر، شبیه‌آنچه‌که هم اکنون در بالاگذشت. در چنین صورتی شعبده بازی عقل جای شور انسانی احساس را می‌گیرد، و دم سرد اندیشه گرمای مطبوع لذتی راکه می‌شد از شکوه سخن احساس کرد می‌کشد.

اگر شعر در والاترین مراتب خویش بیش از آنچه‌که جنبهٔ تاریخی داشته باشد حکیمانه است، به این دلیل که از اشیاء و از افراد، مجزا از شرایط بی‌معنا، نمونه‌هائی فراموش ناکردنی‌عرضه می‌کند؛ برهمین نحودر ماده و شکل‌ابتدائی نیزآن را از نثر بایدحکیمانه‌تر شمرد چراکه باتجربه بلافصل نزدیك‌تر است. شعر پندارهای مبتذلی راکه در دامن لغات روزمره آویخته‌اند، می‌شکند و تبدیل می‌کند به آن کیفیت‌های حسی که در اصل این پندارها از همان‌ها ترکیب یافته‌اند. ما نام می‌گذاریم هرآنچه را که تصور

1- Pope

2- In Spite of pride, in erring seasen,s spite
One truth is clear, whatever is, isright

می‌کنیم و بدان اعتقاد داریم، نه آنچه را که می‌بینیم؛ اشیاء نه نقش‌ها را، اشخاص نه تصاویر نیمه روشن را. این نام‌گذاری و پرورش کامل حواس که دوشادوش آن صورت می‌پذیرد، تمتع‌های حیات را افزون‌تر می‌کند. برای سپردن راه خویش از پیچاپیچ اشیائی که از همه سو برما هجوم می‌آورند، چاره نیست جز آنکه از بین تجربیات حسی خویش انتخابی بزرگ به عمل آریم. نیمی از آنچه را که می‌بینیم و می‌شنویم بایستی از جهت آنکه حقیرند بگذاشت و گذشت؛ حال آنکه پاره‌های آن نیم دیگر را باید با چنان کمال دلخواهی گردهم نشانید تا زیبندهٔ تبدیل به یك جهان موزون مشخص باشد. این زحمت ادراك، و فهم این سحر مصالحی که بازگوی تجربه‌هاست، در زبان و اندیشه‌های روزمرهٔ زندگانی پنهان گردیده است؛ اندیشه‌هائی که در این مفهوم که «ساخته» می‌شوند شاعرانه‌اند (چون در ذهن هر انسان بالغ هر تصوری حکایتی است)؛ ولی در عین حال از آنجاکه اندك مایه‌و پریشان، و به قصد استفادهٔ علمی ساخته شده‌اند شاعرانه‌شان نمی‌توان گفت.

کودك قریحهٔ شاعرانه که‌زبان عقلانی و معمول روزانه را در گاهواره آموخته است،چون قدم بردامن دشت نهاد، مناظر طبیعت را برخویشتن گرد می‌آرد و ذهن خود را کم‌کمك با تأثرات زنده‌ای که اهل خرد دست رد بر سینه‌شان زده‌اند، و زبان اصحاب عقل قادر به انتقال آنها نیست، می‌آکند.او با این بار نامعلوم تقلا می‌کند، و وجود خویش را در انگیزه‌های بی هدف شور و وجد چندان به هدر می‌دهد تا روزی سرانجام یك شیوهٔ هنری خاص براین همه‌الهام، یا برپاره‌هائی از آن که می‌توانند در بوتهٔ آزمایش زمانه‌و نظام مکتب خویش حیات جاوید پیدا کنند، روزنه‌ای برگشاید.

شاعر به‌حکم سیرت خویش دیده را پاك‌نگاه می‌دارد، وهرآینه گزندی رسید معصومیت‌را به چالاکی‌بدان‌باز می‌گرداند. او پندارهای ادراك عادی را به عناصر حسی آنها تجزیه می‌کند، و این عناصر را بار دیگردرگروه‌های اتفاقی، آنسان‌که شرایط محیط یا اقتضای خلق و خوی او ممکن است پیوندشان زند، گردهم می‌نشاند؛ و این استغنای احساس و آزادی تخیل‌که قلب بیخبر او را از شوری خارق‌العاده آکنده است، در دم به صورت‌نوعی گفتار به جوش در می‌آید.

بی‌دریغ و عاطفی بودن این فوران‌ها آنها را بس بیشتر از آنچه‌که ازگفتارهای عادی ساخته است. به ادراك واقعی ما نزدیك می‌گرداند. با وجود این چه بسیار آسان ممکن است‌که در نظر اشخاصی که عادت دارند

همیشه برطبق نشانه‌ها بیندیشند، و هیچگاه اتفاق نمی‌افتد که در سیر تفکرات سریع و ریاضی مآب خویش لختی باز ایستند و یك دم نیز تأمل در کار دل کنند؛ و نه می‌شود که لحظه‌ای در گرداب احساس و نقش‌های ضمیر که بر فرازشان پل تداعی‌های خشك آدمی را، معمولا بی هر گونه بیم، و بی آنکه قطره‌ای آب بردامنش نشیند، به سوی کاری قراردادی هدایت می کند، غوطه زنند، دور از ذهن و ثقیل و پرابهام جلوه نمایند. تصور این نکته که این پل چقدر حقیر است و جز مجموعه‌ای از بتون و سیم و خارا نیست، برمامکن نخواهد شد مگر آنگاه که خویشتن را تا مرحلهٔ یك درون نگری بسیار هوشیارانه پرورده باشیم. لیکن روان شناسان باز نموده‌اند ـ و یك آدم عادی معمولا خود اعتراف دارد ـ که ما از کنار ردیف نقش‌های ذهن خویش همانقدر به سرعت می گذریم که در خیابان از کنار وسائط نقلیه، و همه در اندیشهٔ کار خویشیم و شادیم که از همهمه و تحرك مناظر اطراف بی‌خبر می گذریم، و جز نبش خیابانی که از آن باید پیچید، و دری که از آن باید پا به‌درون نهاد، هیچ در مخیله‌مان نیست. معذلك، در بیدارترین لحظات، اعماق روح هنوز در سیر عالم رؤیاست. جهان واقعی در طرحی عریان، بر زمینه‌ای از آشفتگی‌ها و بیقراری‌ها نقش بسته است. افکار منطقی ما بر تجربه همانقدر حکومت دارند که نصف‌النهارها و مدارها بر صفحهٔ کاغذ پهنهٔ دریا را مجسم می‌کنند. اینان در سفر دریا راهنمایان مایند، اما برامواج بیقرار اختیاری ندارند. امواجی که، بی‌اعتنا به توانائی ما به سیر بر فراز ایشان، تا انتهای مقصد خویش، بی‌وقفه پائین و بالا می‌جهند. سلامت عقل خود گونه‌ای جنون است که درکارهای مفیدش به خدمت گرفته‌اند، و عالم بیداری رؤیائی است که سر در مهار ما دارد.

شاعر از ثروتی که در این عالم‌رؤیا به‌کنج فراموشی افتاده است‌مصالح کار خود را فراهم می‌آورد. او در اعماق آن آشفتگی که در زیر پوستهٔ عقلانی این جهان خانه گرفته است، غوطه می‌زند و، از آن میانه، نقشی را که به کار نمی‌آمده است، و احساسی را که در نیمه راه باز مانده است برمی کشاند وبار دیگر به چیزی که آماده است پیوند می‌زند. او آنچه را که غیرضروری است بازدرکار می‌گیرد، وهرآنچه را که به‌غفلت رها کرده‌اند تأکید می کند، وآن رنگی را که اصحاب عقل گذاشته‌اند تا از چهرهٔ این منظره پاك شود بدان باز می گرداند. اگر گهگاه می نماید که حقیقتی را درون پرده می‌پیچاند، فقط از آن جهت است که او تجربه‌ای را باز جان داده است . این جریان

را در ساده‌ترین موارد می‌توان مشاهده کرد. وقتی اسیان[1] می‌گوید خورشید مانند سپر نیاکان وی گرد است، جمله‌ای شاعرانه گفته است. چرا؟ زیرا او به کلمهٔ خورشید که در نفس خویش کامل است و هیچ گونه تعقیدی ندارد، کلماتی دیگر افزوده است که، در مقام عمل، برای وضوح معنی ابداً ضروری نیست. اما، با همین کار، حالت اختصاصی پندار خویش و تداعی‌های آن را درذهن بار دیگر جان بخشیده است. خورشیدی درکار نیست که چارگوش باشد و با خورشید مورد بحث اشتباه شود. تأمل کردن و گرد خواندن خورشید جز آرایش سخن نیست؛ درنگی دراحساس بخاطر عشق بصورت خورشید. ادامه‌دادن و گفتن اینکه سپر پدران وی نیز گرد بوده‌است، سراپا بی‌ارتباط می‌نماید، ولی، از سوی دیگر، دعوت‌ماست تامسیر پندارهای گهگاه‌او را پیش گیریم‌و می‌گذاردمان تا بر آنچه در نهانخانهٔ ذهن اوست نظری کوتاه افکنیم؛ یا به عبارتی دگر نقش گلدوزی خویشتن را می‌گرداند و تارهائی را که از پشت آن آویخته‌اند، نشانمان می‌دهد. چنین گریزی مزاحم و مانع تجسم واقعی شیئی می‌گردد، ویك شاعر بزرگ که در تصور خورشید به‌مرحلهٔ کمال رسیده، و وجودخویشتن را از یاد برده باشد دل به ساختن چنین چیزی خوش نخواهد داشت. با اینهمه حالتی دارد رمانتیك و عاطفی، تجربه‌ای را باز زنده می‌سازد، و در همین مقیاس شاعرانه است؛ سبب شده است تا ما در قلمرو احساس لحظه‌ای درنگ آریم و در زمینهٔ رؤیائی آن لحظه‌ای فروشویم.

ولی این فقط افکار یانقش‌های ذهنی نیستندکه شاعر این گونه از گنجینهٔ تجربه‌های خویش وامی‌ستاند، وصورت برهنهٔ مناظر قرار دادی را به‌کسوت ایشان درمی‌پوشاند. بلکه غالباً زیوری ظریف‌تر را که آن نیز از همان گنجینه برخاسته است، برآن می‌افزاید. چون نخستین عنصری را که اصحاب عقل درشکل دادن ایده‌های خویش از اشیاء دست ردبرسینه‌می‌زنند، احساس است که با پندار همنشین است. وهمین احساس نخستین چیزیست که شاعر بدان‌حیات‌دوباره‌می‌بخشد. اوکنار نقش‌باز می‌ایستد تا لذت ستاند. او سردرکوره راه‌های تداعی می‌نهد، چراکه این کوره راه‌ها شادی افزایند. عشق به‌زیبائی که سبب شده است تا اوکلام خویش را آهنگ ووزن بخشد، وعشق به‌هماهنگی که او را واداشت تا سخن را درقید قافیه نشاند، در عالم خیال باز براو جلوه می‌فروشد وباعث می‌شود تامصالح کاررا نیزازچیزهائی

1- Ossian

دست‌چین کند که خود زیبایند، یا آنکه قابلیت پذیرش صورتی زیبا دارند. حلقه‌ای که این اندیشه‌های ظاهراً اینهمه مجزا را که ذهن او جذب کنندهٔ آنهاست به‌هم پیوند می‌زند، غالباً عاطفی است. درهمهٔ آنها عنصری اززیبائی یا هراس مشترك است.

قسمت اعظمی ازهنرشاعر تشدید عواطف است با گردآوری هدف های پراکنده‌ای که طبعاً برانگیزانندهٔ آنهایند. اوبامشاهدهٔ وابستگی مشترك اشیاء بااحساس شاهدپیوستگی آنهاست بایکدیگر. همان گونه که در تفکر علمی اصل راهنما نوعی دلبستگی است، وهرچیز راکه‌بدان دلبستگی نوعی‌پیوستگی‌است دقت همان رابرمی گزیند؛ همان گونه که در تفکر علمی اصل راهنما نوعی ارتباط اشیاء است درزمان ومکان، یانوعی تشابه قواعد واحکام؛ بر همین قرارنیز در تفکرشاعرانه اصل راهنما اغلب حالتی‌یاکیفیتی از احساس‌است. باوحدت چیزهای ناهماهنگی که ازنظر عاطفی لحن مشترکی دارند، عاطفه خود باتمام قدرت ازجا انگیخته می‌شود وبهتر بگوئیم غالباً برای نخستین بار خلق می گردد. درست به‌همان طریق که با مخلوطی از رنگ‌های قدیمی پروگینو[1] جلائی بی‌سابقه وتیتیان[2] درخششی‌تازه به‌رنگ‌های خود بخشید، شاعران نیزعواطفی را برمی‌انگیزند که‌ازآنچه خودشناخته‌اند لطیف‌تراست؛ وباکار تصنیف، کاشف‌سرزمین‌های نوینی ازشادی وغم میشوند.

«بیان»[3] اصطلاحی گمراه‌کننده است؛ چراکه اشاره‌ایست براین معنا که چیزی قبلا شناخته شده تقلید یاارائه گشته است. حال آنکه بیان در نفس خویش حقیقتی اصیل است که ارزش‌های آن مربوطند به‌مطلبی که به قالب گفتار درآمده است. همانقدرکه شرافت یك‌مأمورچینی همه اندرگرو نام والدین اوست، برهمین قرارنیز افسونی‌که یك‌شاعر باهنرخویش، درترکیب نقش‌ها وسایه‌های احساس، به‌یك‌صحنه یا به‌بازی یك نقش‌می‌بخشد، به‌بازیگر عمدهٔ آن وابسته است‌که، برای آرایش خویش، از امتیاز استفاده از ذهنی سرشار بهره‌مند است.

شاعر خود تابع این وهم است، وقسمت اعظمی ازآنچه‌که شعرنامیده می‌شود، اگرچند به‌هیچ‌روی نه‌بهترین پاره‌های‌آن، همین گونه کمال‌بخشیدن به‌یك چیز توسط چیزدیگراست. ما جهان‌را به‌دلخواه خویش رنگ‌می‌زنیم. بایك سفسطهٔ خوشایند، بایك تظاهر دوغین‌احساس، طبیعت‌را به‌احساس‌خویش آغشته می کنیم، وآنگاه هم‌آوائی لطیف‌آن را باوجود معنوی خویش در همه

Expression -۳ Titian -۲ Perugino -۱

جا باز می گوئیم. این گمراهی، آنسان که درمورد وردزورث دیده می‌شود، بارشد کامل دوعاملی که آنها رابه‌هم می آمیزند، یعنی مکاشفه واحساس، متناقض نیست. بلکه برعکس احساس ومکاشفه، هرگاه که کاملا سرشار واصیل باشند، دریك صورت یکدست آسان‌تر تجلی می کنند. برای بخشیدن صورت عقلی بدین الهام، بی آنکه عظمت آن کاسته شود، نیاز به‌یك نیروی عقلانی است که معمولا درشاعران نیست. وهرآینه قدرت مکاشفه واحساس درایشان بیش از توانائی عقل باشد، که معمولا چنین است، و نتوانند در آثار خویش عوامل تناسب راستین وزیبائی متعالی را زنده نگاه دارند، دست کم می‌توانند این آثار را ازنقش‌های دلپذیر ویك روح خوشایند معنوی بیاکنند.

سیلان عناصر عاطفی و ذهنی درفورم‌های نایکدست و بی‌بند وباراین‌گونه تخیل راصراحتی و صداقتی می بخشد که در اشعار احساسی صرف دریك سطح فروتر دیده می‌شود. شستشوی جهان بیرون در رنگ‌های احساس‌های انسانی، وبیان جهان درون درقالب اشیاء، اینست حالت ابتدائی هر دو قبل ازآنکه نیروی فراست وطبقه‌بندی خشك اشیاء آنها رامجزا سازد، وهر یك را درقلمرو خاص خویش جادهد. این گونه‌همذات انگاشتن‌ها مایهٔ‌فخرنوعی ازمتافیزیك است. از مکاشفات نبوغ سرشار نیست بلکه درست شبیه مشاهدهٔ اسیان است که خورشید راگرد دید وسپرنیاکانش گردبود. اینها تجزیهٔ‌اشیاء قراردادی است به‌گونه‌ای که تداعی‌های اصلی ادراك بار دیگر به‌پا خیزند. آنگاه آن شیئی وآن احساسی که ازسراتفاق هم‌زمان بودند یکی به حساب می‌آیند. وآنگاه ما به‌آشفتگی شعور انفعالی حیوانی خویش که درآن‌چیزها همه به‌هم درآمیخته‌اند وشکلی برآورده‌اند و مانند یك کل بیان ناشدنی احساس می‌شوند، بازمی گردیم تاآن دم که مبنای یك نظام بهتر جانشین‌اصلی شود که رهاگشته است.

سفسطه‌بازی احساساتی بازگشتی است به‌آن طرزتفکر قدیمی که، بیاری‌آن، نیاکان ما عرصهٔ خاك رازیستگاه ارواح خیر وشر کرده بودند، و احساسی راکه درحضور یك شیئی بدیشان دست‌می‌داد، به‌جای جزئی‌ازوجود آن می گرفتند. درباز گشت بدین‌آشفتگی طبیعی، شعربا یادآوری وتبرك آن جنبه‌هائی ازتجربهٔ ماکه برای درك واقعیت‌های مادی به‌هیچ کار نمی‌آیند و بیم‌آن هست که یکسره ازیاد روند، مارا خدمت می کند. ونیروی حیات آن در همین است چراکه تااعماق وجودما نفوذ می کند ومارا به‌یك تکان‌ازعالم سخنان پیش‌پا افتاده و فقر تخیل بیرون‌می کشاند، وآنچه راکه روزی‌احساس

کرده‌ایم باز فرایادمان می‌آورد. حتی لحظه‌ای مارا درعالم رؤیا فرومی‌برد وموجب می‌شود تاآن آفرینش‌های خود به‌خود راکه درلحظات بیداری‌درون ذهن خود می کشیم، پرستار گردیم. این تسلیم‌فقط یك‌لذت‌آنی نیست، که‌قسمت اعظم جذبهٔ آن بعدها به‌دامان ذهن می‌آویزد ، وزان پس بیشتر می بینیم و عمیق‌تر احساس می کنیم و استعدادآن را می‌یابیم که از مناظرعادی طبیعت و جنبه‌های معمولی حیات نشاطی بیشتر بگیریم. همین که باپایمردی شاعر نقاب قرارداد را ازمقابل دیدگان برگرفتند، هر نوع تجربهٔ خاص رابهتر می‌توان دراختیار کشید، ومقیاس آن رادگرگون ساخت، و یك لحظه در تار و پود بسیار لطیف، ودمی بعد درشاخ و برگ‌های بی‌نهایت آن ، از خویشتن بی‌خبر شد .

درهرحال، ولوآنکه کارکردشعر، به‌قیمت تجزیهٔ عادات سودمندتفکر ما ، فراتر از این مرز بازیابی‌آزادی خیال واحساس نمی‌رفت، بازهم میباید سپاسدارآن می‌بودیم که گهگاه گره اززبان‌ما می گشاد. می باید اعتراف کنیم که دراین‌صورت، سوای یك بیخبری، هیچ‌نبود، ودیگر به‌هیچ روی نمی‌شد آن انضباط معنوی را ازآن به‌کف‌آورد؛ ولازم می‌آمدکه آن راهمه در نظام عقلانیی بجوئیم که درمقولات نثر بنیان‌گذار علم طبیعت است. دراین صورت شعرسزاوار همان قضاوتی بودکه افلاطون درباب تمام هنرهای سرگرم‌ساز دروغین‌کرد. می‌شد بعنوان چیزی نشاط بخش محترمش داشت، اماضروری بودکه بعنوان چیزی ناشایست آن رایکسره ازخود برانیم، یاآنکه دست‌کم در تنگنای چندفورم‌محدود بازگذاریم تامبادا کسی‌را زیانی رساند. فیلسوفان رأی افلاطون را عموماً محکوم کرده‌اند ، گو اینکه رأی او بطرزی بارز منطقی وبا ساده‌ترین موازین اخلاقی راست می‌آید. درعوض آن پارهٔ سود-جوی بیگانه از معنویت جامعهٔ بشری که هنرمندان و شاعران را کسانی می‌پندارد بی‌دست وپای ودارندگان مغزهای علیل که تحت افسون ایشان‌دور نیست بلائی نازل شود، اگرچند می‌توان درروزهای شادمانی، برای زیورو شکوه افزون‌تر جشن، آنان رانیز، دوشادوش مشاطگان و آشپزان و گل-فروشان، به‌میهمانی خواند، این رأی افلاطون‌رااقتباس کرده است.

باوجود این نکته‌های بسیار ما را متوجه می‌سازدکه‌شاید برترین کار-کرد شعررا هنوزهم می‌باید جستجو کرد. افلاطون با آنکه همر را نکوهش می‌کرد، خود یك شاعر بود. جدال‌او با شکوفه‌های هنر، ستیز با الهه نبود. واهالی خوب فلسطین، اگرچند دورنیست درهنرهای دنیوی که در الهامات

خویش بی‌شك حالتی مذهبی‌دارند به‌دیدهٔ بی‌اعتمادی بنگرند، مذهب را بی‌کم وکاست عزیز می‌شمرند، که آن نیز خودگونه‌ای شعراست که ازصفحهٔ حیات ایشان همانقدر زدوده شده است که خورشید درنیمه شب برستیغ کوه گرم‌نور افشانی است. می‌توان پرسید که این‌همه ضدونقیض گوئی‌ها را سبب چیست ؟ چرا مردان‌دنیاوی ما برزمینهٔ مادی حیات خویش برای مذهب نیزجا می‌گشایند؟ چرا افلاطون، بعدازراندن‌شاعران، خوددروصف عالم شاعرانه‌سخن گفت ؟ زیرا انتزاع این جهان علم و عمل از تجزیهٔ ما با تجزیه‌ای چنان نابه‌هنجار صورت می‌پذیرد که حتی بی‌فکرترین و عامی‌ترین افراد را نیز نمی‌تواند قانع سازد. معنویت ماشینی که آن راطبیعت نامیده‌ایم ، قراردادی بودن نمایشی که جهانش گفته‌ایم چنان خیره‌کننده است که محال است‌هرکس به‌تقریبی دیده در آن ندوزد. هر کدام باید گهگاه به‌عالم روح بازگردد؛ بر-شاعراست‌تا با اندیشهٔ مرگ‌مقابل روح برآید وازخویشتن بپرسدکه‌سرچشمهٔ اصلی و ارزش حیات او در کجاست . آنگاه عشق‌های خاکستر شده باز در خاطرش زنده خواهندشد، و احساس خواهدکردکه فقط در عالم خیال بوده است که ازواقعیت نشانی دیده، و فقط این احساس‌های وی بوده‌اندکه‌ازامید وآرزوی آرامش اورا جرعه‌ای چشانده‌اند. او درضمیر خویش سیر خواهد کرد، وازتجربیات خویش مفهومی فراهم خواهدچید، ودست‌کم نیمه اعتقادی خواهدکردکه تمام چیزهائی که بااو سروکاری داشته‌اند،جز خوابی‌وخیالی نبوده‌اند؛ سپس دیده برخواهدگشاد سوی حقیقتی که فراتراست.

این‌لحظه‌که ذهن در انعطاف‌کامل است وگاه پی‌بردن به‌عدم اصالت و کفایت هرآنچه‌که درحدود ادراك حواس عادیست، همان دم راستینی‌است که مجال شاعرانه بودن دست می‌دهد؛ مجالی‌که باید اعتراف‌کرد غالباً ازنظر می‌گریزد. این توجه شدید، تمرکز وخیرگی فکر بر بی‌واسطگی ناآشنای اشیاء، غالباً جزپریشانی حاصل ندارد. حیران می‌شویم ازچیزهای ناگفتنی، ازآنهاکه تابناك ولی ناشناختنی، درکثرت اما واحدند، احساسی وجودمارا از خویش می‌آکند، و، به‌جای برآمدن به‌عالم تخیل ، به دنیای صوفیگری فرو می‌شویم .

رسیدن به‌مرحلهٔ تحلیل صوفیانه، درشأن هیچ‌کدام از هنرها نیست ؛ واگرهنری چنان نمودکه چنین می‌کند، تأثیرآن جزئی است، و شاید در طریق خاص خویش هنوز درگیرودار شناختن هدف مطلوب است. برهمان‌گونه‌که درختان را می‌بریم و از ریشه می‌اندازیم تا شالودهٔ یك پرستشگاه

نهیم، هنر نیز بنای چیزی را غایت آمال خویش دارد. به‌همان دلیل که جهان ساختهٔ حواس عادی و علم طبیعی (اسکلتی که قبل از یافتن توانائی زیست لازم‌ست از احساس آکنده شود) جهانی است ناقص، آن لحظه نیز که به نقص این جهان پی‌بریم همان دمی است که هنرهای متعالی‌تر فرصت تجلی می‌یابند. آنگاه که جهان ریزریز شود، این شاهد هنر است که می‌آید و آن را به صورتی که با آرزوی قلبی ما نزدیك‌تر است، باز می‌سازد.

کارکرد بزرگ شعر که هنوز بدان مستقیماً اشاره‌ای نکرده‌ام، مسلماً اینست؛ بازگشتن به کنه تجربه، چنگ زدن درواقعیت احساس و خیال در زیر سطح افکار قراردادی، و آنگاه از آن مادهٔ زندهٔ نامحدود برآوردن بنائی جدید که برای تمایلات ابتدائی نهاد ما سرشارتر، دلخواه‌تر، وسازگارتر، و برای امکانات نهائی نفس راست‌تر باشد. غوطه‌زدن ما را در اعماق عناصر هستی خویش، ودمی بعد برآمدن آزادانه‌تر‌مان را به‌سوی هدف راست جلوه خواهدداد. به‌سوی احساس باز می‌گردیم، تا عقل را توشه‌ای آریم؛ قراردادها را می‌شکنیم تا آرمان‌های نو برآوریم.

این گونه تحلیل به‌قصد آفرینش جوهر تمام اشعار بزرگ است. علم و عقل سلیم درحد خویش شاعرانی هستند نه بی‌قدر، چراکه آنان نیز از تجربه ماده می‌پذیرند وبه‌یاری آن جهانی می‌سازند درخشان وموزون و قشنگ. لیکن صفت خاصهٔ این هنر سبب شده‌است تاعادی جلوه کند. نقش‌های آن از مرحلهٔ بدیع فراتر نرفته‌اند، واشعار صورت نثر گرفته‌اند. معذلك، باآنکه چنین است، یك پندار ذهنی ریاضی وعلمی اززیبائی والاتری برخوردار است تا شعری نامعقول از احساس وانگیزه، که همچون یك جرعهٔ می جزقلقلك دادن مغز وبازی کردن باهوس‌های بی‌دلیل ما درعالم خیال هنری دیگر از آن ساخته نیست. حال آنکه برعکس، تخیل یك شاعر بزرگ همانقدر موزون ودامن گستر است که تخیل یك ستاره شناس. او از شکیبائی یك عالم طبیعی برخوردار است، وچون او به‌اجزاء همه عشق می‌ورزد، ودیده‌ای دارد قادر به‌مشاهدهٔ طبقه بندی‌های بسیار ظریف و حد فاصل‌های ضروری. او شتاب نمی‌شناسد. هیچ گونه خودنمائی وشم ابتکاری در او نیست. او تأثر را در مضامین خویش می‌جوید، ومضامین را درجهان گریز ناپذیر خویش. او که در تمام این حالات به‌یك عالم طبیعی شباهت دارد، از نظر تعادل دلبستگی‌های خویش ازاو جداست. ذهن یك شاعر متحقق‌تر است. جهانی که نظرگاه اوست، رنگ خویش راهمه می‌بازد، وفقط شوروجان را که بازماندنی است

نگاه می‌دارد. او به‌جای مطالعهٔ عناصر شمردنی تجربه، درارزش‌های معنوی آن، زیبائی‌آن، وروزنه‌هائی که برروی نفس می گشاید تأمل می کند. ازاین روی جهانی که او برمی‌آورد، تماشاخانه‌ایست معنوی برای‌تجلی روح، جائی که شریف‌ترین تجلیات ممکن روح برصحنه می‌آید و گره سرنوشت از آن باز می‌شود. این برترین کارکرد شعر فقط کمال شیوه‌ایست که توسط آن الفاظ ونقش‌های ذهن به‌قالب نظم در می‌آیند. برهمان قرار که نظم ترتیب هجاهای بی‌روح را درهم می‌ریزد، و آنها را تابع بحری می کند دلپذیر و شناختنی، شعرنیز سراپای تصویربی‌روح تجربه رافرو می‌شکند تا آن را در قالبی گذارد موزون، که باذهن آشناتر وبهرآن مفهوم‌تراست. ودراین هردو مورد نحوهٔ کار ذاتاً شبیه است با آنچه‌که، دریك سطح متوسط، نقش‌هائی که فکرعملی از خویشتن رانده است وعواطفی که این‌فکر به‌غفلت گذاشته، چنان به‌نظم درآورده می‌شوند که گنجینهٔ ذهن را باشعوری فشرده‌تر و راست‌تر از تجربه‌ای که فراموش ناشدنی است، سرشار می کند. شعرتخیلی، تجربـی و عاطفی همه دراین‌سطح متوسط حرکت می کنند. شعری که فقط از صداوذوق مایه پذیرفته است به‌سطحی فروتر محدود است، و برترین سطح ویژهٔ اشعار عقل‌آفرینشگر است. اما همه جایك اصل حاکم‌است- اصل‌زیبائی- هنرجذب پدیده‌ها، الفاظ، نقش‌ها، احساس‌ها، یانظام‌های فکری تا اعماق آرزومندی-های ذاتی ذهن.

حال می باید دراین‌کارکرد والای شعرلختی‌تأمل کنیم وبکوشیم‌تامگر بعضی صورت‌های‌آن را بازشناسیم.

آفرینش چهره‌ها چیزی است‌که شاید بسیاری ازما نخست میل داشته باشیم‌که بعنوان برترین کامیابی‌های تخیل درنظرآریم. هرآینه ذوق‌شخصی خویش را کنار نهیم واین نکته رادر ارتباط‌های منطقی وانسانی‌آن در نظر آریم، تصور می کنم‌که معتقد شویم خلق چهره‌ها غایت وظیفهٔ تخیل شاعرانه نیست. یك چهره هرگز جامع تمام‌آنچه‌که داریم نمی‌تواند باشد، چرا که هستی اومبتنی است‌برحالت ویژهٔ خویش، وبرتضادبا نهادهای دیگر، وبرتکامل خویش دریك جهت، آری فقط دریك جهت استعدادهائی‌که درذات ما هست. بنابراین بااین‌گونه آفرینش چهره‌ها نیست‌که پیام‌آخرین را می‌توان باز گفت. شاعرفقط پاره‌ای ازوجود خویشتن رامی‌تواند درهرکدام ازقهرمانان خود جادهد، لیکن براوست‌که سراپای هستی خویش رادر شریف‌ترین اثر خویش بگذارد. بنابراین یك چهره فقط وحدتی جزئی است؛ جزئی ازنظر

خاستگاه خویش، ـ چون به‌اصطلاح با بسط دادن یك‌قسمت ازوجود ما، ومجزا کردن مابقی است که درتصور می گنجد ـ ونیز جزئی از نظر هدفی که عرضه می‌دارد. زیرا یك‌چهره باید دریك محیط سرآرد وباتضادوحس استنباط‌است که می‌توان بازش شناخت. نه‌خودچهره، که علت ومعلول‌های آنند که‌جالبند. بدین قرار در استادان بـزرگ‌همچون‌همر و دانته چهره ها ، با آنکه همه خـوب ترسیم گشته‌اند ، در قبال تحرك و مفهوم کلی صحنه چیزی فرعی به‌شمارند . راست است که در هرنفس‌شناخته شده‌ای چیزی دریغ‌آور یاخنده‌دار می‌توان جست . افراد رانیز، مانند چیزهای‌دیگر، فقط به‌یاری کمبود هاشان می‌توان تعریف کرد. ما به طور غریزی چنین احساس‌می کنیم که سخن گفتن روبا روی با مردم، به طرزی‌که در قفاشان حرف می‌زنیم، درشتی است، ولو آنکه‌گفتار جز در مقام ستایش نباشد . در غیبت هر کس چهره ایست شناخته شده ، حال آنکه در حضور قدرتی در خوراحترام.

بنابراین در پرداخت چهره‌های دلخواه ، نیروی تخیل سروکارش با مصالحی‌است که هماهنگی‌خویش را فقط در اشخاص می‌جوید. ولی چهره‌هائی که این گونه در نظر گرفته می‌شوند، در قبال فوران تجربیات مـا پاشان می‌لنگد. و نه اگر همهٔ اشخاص را یکجا در نظر آریم می‌توانند جامع‌همهٔ دلبستگی‌های‌حیات ما باشند. چهره‌ها در اصل‌همه بر نطع حیات نشسته‌اند، چنانکه خدایان نیز همه در پوششی از طبیعت فرو شده‌اند. از این روشعر، برای پرداخت تمام واقعیت‌ها، باید زمینهٔ‌قبلی چهره‌ها، ووقایعی راکه سبب‌ـ ساز اعمال آنهایند همه درکار گیرد. باید آنها را در محیطی محتوم که‌برای دیدگان چشم‌انداز، و برای احساس واسطه اجتماعی پدید می‌آرد، جادهد.

برای شعر چشم‌انداز مشهود زیبنده نیست. عناصر آن را و بـه ویژه تحریکات‌عاطفی راکه ازآن‌به ما می‌رسد، می‌توان در قالب نظم بیان یا القا کرد. لیکن در این صورت خود چشم‌انداز در قالبی‌که باید عرضه نگردیده است، و جلوهٔ آن فقط صورتی است از یك عنصر، و جزئی از وحدت های معنوی. نقاشی، معماری، باغ‌سازی، و تزیین صحنه اینان همه از مناظرمشهود استفاده می کنند واین فن هم بهتر که بدیشان باز ماند. اما نوعی چشم انداز هست‌که از این مناظر مشهود پهناورتر است و از دید رس چشم‌می گریزد، و آشنا فقط باآن احساس‌نقش آفرینی است‌که با یاری آن همه می‌دانیم‌همواره دریائی وکوهساری هست،و فراز سرآسمانی‌داریم ولوکه در آن لحظه‌آسمان خود به چشم‌در نیایدـو براین پهنهٔ خاك، قبایل گوناگون بنی‌آدمیان باپاکی

و صفای کم و بیش‌پراکنده‌اند. عرضه داشتن این چشم انداز فلک مقدار، جز در حد شعر نیست و هنر کوچکی نیست برانگیختن احساس آن، درست در همان لحظه‌که باید، بدان گونه‌که آن چیزکه در مرکز این مکاشفه قرار می‌گیرد، بتواند در نور راستین خویش به جلوه در آید و سرشار باشد از تداعی های بسیار، و شکوهمند از پیوستگی‌های محسوس خویش با چیزهای جاویدان‌و عظیم. همان‌گونه‌که‌استادان ایطالیائی گروه قدیسین‌راگرد حضرت مریم نمی‌نشانیدند مگر آنکه پرده را وسیع‌تر گیرند، و پهنه‌ای از آسمان، و پاره‌ای ازکوه ، و قدری از رود ، و احیاناً برخی نکته‌های تزیینی برآن بیفزایند، برهمین قرارشاعری‌که‌ذهنی دارد وسیع‌تر، چهره‌های اثر خویش‌را درون‌لفافهٔ طبیعت و تاریخ‌در می‌پوشاند، و خواننده رااز جهانی که این چهره‌ها در آن همواره در حرکتند، پیوسته‌آگاه نگه می‌دارد.

صفت ممتاز یك شاعر را،شکوه و آدمیت اندیشه او را، احیاناً باهیچ مقیاسی بهتر از پهنهٔ جهانی‌که در آن می‌زید، اندازه نمی‌توان گرفت. هر آینه‌شاعریست بی‌همتا ازگونهٔدانته، مکاشفاتش‌همیشه تاکهکشانها‌پرمی گشاید. ویرجیل[1] که او نیز شاعریست سترك که‌گهگاه‌قدرش را شکسته‌اند،همین‌نکته را، نهایت به شکلی دیگر، ارائه‌داده است. چشم‌انداز اوپهنهٔ جهان روم‌است. مضامین‌سخنش خاستگاه‌های مقدس عظمت‌روم در پرهیزکاری، ثبات، وقانون. او حتی‌یك‌مصراع‌نسرائیده است بی‌آنکه دریاد داشته باشدکه خود یك‌رومی است . او شیفتهٔ‌حیات‌روستائی وتقلاهای آنست،چراکه‌سرچشمه‌وستون‌نگاهبان عظمت حیات شهری را هم در آن‌ها می‌نگرد . او سنت را بزرگ می‌دارد ، چون به تاریخی که از پس می‌آید دید و توانائی جنبش می‌دهد. دست در دامن خدایان می‌زند، چون خدایان نشانه‌های قدرت‌های جسمانی و معنوی هستندکه رومیان، به اتکای آنها ، در تلاش جهانگیری بودند.

تقریباً هر سخن‌سرای کلاسیك این گونه احساس نقش آفرینی را در خویش دارد. آثارش آکنده است از اسم‌های خاص، و گریزهائی به تاریخ و افسانه؛ و هرآینه لازم آمدکه برای پرکردن بحریك مصراع صفتی‌رابدان برافزاید،او، به‌طور غریزی، از نام محلی یااسم خانواده‌ای‌استفاده‌می کند. شراب او سرخ نیست. شراب ساموس[2] است؛ دره‌هایش عمیق نیستند،دره‌های هامئوس[3] هستند ، ترانه‌هایش شیرین نیستند، ترانه‌های پیریرا[4] هستند. بسا

۱– Virgil ۲– Samos جزیره‌ای در یونان ۳– Haemus
۴– Pierira در تسالی Thessaly، جایگاه الهه‌های هنر

که بر کار ایشان بتوان، به‌عنوان چیزهای قراردادی، ریشخند زده ولی آنان بسی بیشتر حق دارند که درما، به‌جرم بی‌مقداری، به‌سخره بنگرند. آداب و رسوم جاری بی‌دلیل بر نمی‌خیزند، ویك قریحهٔ خلاق خوب می‌داند که چسان باید بایك درك تازه از راستی آنها فراز سرشان به‌پرواز درآمد. او برای واژگون کردن آنها به‌دلخواه نفس خویش هیچ‌گونه وسوسه را به دل نمی‌پذیرد. پیشینیان ماشعر را آنقدر که درصورت‌های لازم و تداعی‌های اصیل یافتند، از وقایع محسوس پیدا نکردند، و همین حقیقت به‌طرزی آشکار نمایشگر تربیت بهتر ایشان است، آنان، درکنار چیزهای معقول پرقدر، براین عرصهٔ خاك فرمان راندند وزیستند؛ ولی ما اینك نه‌براین عرصه می‌توانیم چونان فرمانی برانیم، ونه‌چنان مجالی داریم که آنسان زندگی کنیم.

یك زمینهٔ تاریخی ومادی، درمقام قیاس با زمینه‌های دیگرمحیط چهره، ازقبیل موقعیت‌های دراماتیکی که چهره‌ها درآنان پای به‌بند دارند، اهمیت چندانی ندارد. سخن کوتاه، جوهر شعر احساس است، واگر عاطفهٔ عقلی ادراك، وعاطفهٔ تقلیدی به‌قالب دیگران رفتن پرحجم نمود، فشردگی آنها به‌شدت اشتها ودیگر احساس‌های گذران زندگانی نیست. شور اساس تمام دلبستگی‌هاست، حتی معنوی‌ترین آنان؛ واین شور به‌جلوه در نمی‌آید مگر در اثر تماس یك انسان باانسان دیگر. صورت‌های گوناگون عشق وکین‌را جزدر اجتماع نمی‌توان جست، و تصور موقعیت‌هائی که در آنها این قبیل احساس‌های تند می‌توانند سراپای قدرت ذاتی خویش را به‌جلوه درآرند، از وظایف شاعر است- وظیفه‌ای چونین که طی‌آن دنبالهٔ تخیلات کودکانی گرفته می‌شود که، در خیال بافی‌های خود، خویشتن را به جای گروهی بیشمار از دلدادگان وقهرمانان می‌گذارند. حوادث هیجان بخشی که در گنجینهٔ ذهن اوست، مستلزم یك جلوه‌گاه مناسب است، و عواطف پرشکوهی که از او جوش می‌زند، باید، به‌هر نحوی که هست، هدف‌های مربوط خویش را بجوید یا بدانان تظاهر کند.

اما احساس طبعاً کور است وفقر نیروی تخیل، هرآنگاه که تنها رها شود، مطلق. ممکن است احساس به هیجان آید، و خواهد آمد؛ اما هرگز نخواهد توانست که فقط از نیروی خویش‌زایشگر اندیشه‌ای شود. اندیشه را باید حواس، تجارب خارجی، فراهم سازند وگرنه روح ازفرط گرسنگی طبلهٔ تهی خویش را تا ابد نشخوار خواهدکرد. هرکجا دانه‌ای احساس بر زمین افتاد، بررشد، تنوع، و جوشش تخیل حدی قایل نمی‌توان شد. فقط

هنوز می‌نگریم (همچنانکه در کودکان، در رؤیا، و در اشعار شاعران نادان یا متصوف) که شدت مکاشفات درونی متضمن هیچ گونه افزایش در شکوه یا وسعت دامنهٔ آنها نیست. یك ذهن خام همواره نحیف می‌ماند، و هیچ اهمیت ندارد که وزش احساسهای طبیعی یاوه پراکنی‌های آن را چقدر گرما دهد و این‌سوی و آن سو کشاند. شوپنهاور[1] وفیخته[2] در انتساب باروری ضروری‌ذهن به‌اراده درخلق اندیشه‌ها خطائی عظیم مرتکب شدند. آنان، به‌اقتضای طبع بشر، که حتی درمواقع اعتراف به‌بدبینی، چنین است آنچه‌را که دلخواهشان بود به‌جای واقعیت گرفتند، و از آنجا که دیدند اراده چـه سخت به‌دامن هدف‌های خویش می‌آویزد، و آنها را چسان دست چین و تحلیل می کند، چنان پنداشتند که خود نیز می‌تواند آنها را بیافریند. هرآن کس که در او قدرت اندیشیدن صریح هست، می‌تواند دریافت که این گونه‌خود مختاری اراده قابل تصور نیست زیرا هرآنچه‌که هیچ ارتباط‌خارجی وتنوع ترکیبی ندارد، نمی‌تواند خود به‌خود وظایف متنوع بردوش گیرد. لازم نیست که‌این‌گونه غیرقابل تصور بودن را درحکم یك مخالفت بزرگ گذاریم باکسی که ازالهامی پرشور بهره‌مند است. او، به‌اتکای قدرت ذوق خویش، حتی می‌تواند ادعا برآرد که در اثبات این نکته‌که این‌چیز‌غیرقابل تصورخودواقعاً یك حقیقت است، سخنش پربیجا نبوده است.

درهرحال ادعای بی‌اساس باروری اراده را تجربه ردمی کند، و از همین جاست که متافیزیك بایستی سرانجام قیاسها و ظاهرخوشایند خویش‌را ترتیب دهد. احساسها موقعیت‌های خویش را نمی‌آفرینند، پیدا می کنند، حقیقتی که آشکار است هرگاه که بنگریم احساسهاچسان برهدف‌های خویش چنگ فرو می‌افکنند، وبرحسب آنها تاکجا تغییر پذیر، وابسته، و قابل انتقالند. عروسك رابه‌جای کودك دوست دارند، وکودك رابه‌جای دلداده‌ای، وخدا را به‌جای همه‌چیز. اشتقاق احساسها، تاآنجاکه مربوط می‌شودبه‌شعر، مبتنی است بر تنوع موضوع های مورد تجربه، یعنی بـر اشتقاق حواس و محیطی که آنها را برمی‌انگیزاند.

آن روح‌لایتناهی چون به‌قالب تن درآمد، به‌علت اندام‌هائی که‌به‌خود پوشیده است در اختیار صورت‌های خاصی ازحیات قرار می گیرد، وبنابر امکانات و ارتباط‌های ارگانیزم خویش استعدادهای خفتهٔ این روح به‌صورت افکار و اعمال واقعی جلوه گری درمی‌آغازند. بدین روی ممکن است کـه

۱- Schopenhauer ۲- Fichte

رسیدگی احساس‌ها پیش از آگاهی ذهن رخ دهد، و به‌سرگردانی در کوره ـ راه‌های بی‌فرجام کشد؛ عارضه‌ای که تجلی گاه آن نه‌فقط در افراد گمنامی‌است که پریشانی‌های ایشان راجهان به‌دیده اغماض می‌نگرد، بلکه نیز در نوابغ گرسنه و تحصیل ناکرده‌ای که آتش روح خویش را همه درقالب هنرهای بی‌ـ مقدار، یا اوهام عجیب وغریب می‌ریزند. طریقه‌های مجنون‌وار درموسیقی و مذهب پناهگاه آرزومندانی هستند که‌راه گم کرده‌اند. شکست خوردگان و بیکارگان عرصهٔ حیات بیشتر در این گونه مسیرها می افتند. وسوسه‌های نفسانی جوانان نیزهمه عوارض این سازگاری ناخوش است آنگاه که بروز عواطف تند قبل ازآنست که نظم قراردادی اجتماع بتواند، ازنظر جسمانی، سیرابشان کند، ونیز تاروزی که فلسفه‌یامذهب بتواند آنهارا به‌صورت‌سوختی درآورد برای زنده نگاه‌داشتن آتش قربانگاه خویش، هنوز فاصله‌ای دراز مانده است.

اینجاست که بزرگ‌ترین مجال خیال‌پردازی به‌دست می‌آید. به ـ مفهومی دامنهٔ آرزو بی‌انتهاست، لیکن تجربه‌ای محدود داریم. تجربه‌ای که متأسفانه چندان ناقص است که نه ازپاکی آرزو، ونه از قدرت آن می‌تواند استفاده‌ای کند. برای صورت بخشیدن به استعداد های خویش هیچ لازم نداریم جز موقعیت مناسب، و این را شاعر، با سیر در جهان، از مشاهدات خویش بهر ما می‌سازد. او پای ما را به صحنه‌هائی می کشاندکه ورای‌مسیر-های تنگ حیات روزانهٔ پرتقلای ماست. او ما را با وقایع بزرگ رو با رو می گذارد. چندانکه احساس می‌کنیم روح با سخن‌ناب او به پرواز درآمده است. امکانات عشق یـا افتخار، توطئه یـا حیرت، همه پیش روی ما گشاده می‌گردد. اگر طرحی خوب عرضه‌کرد، آسان خواهد توانست چهره‌ها را بپروراند، چون هرکدام ازاین چهره‌ها خود تجلی یکی از استعداهای‌رشد نا یافتهٔ ما خواهد شد. از این روی با وساطت‌طرح است که‌چهره‌ها رامی‌توان جان بخشید، و هم بدان وسیله است که منش شخص ما، تا مغز امکانات‌درونی خویش، دامن می گستراند.

وصف چهره‌های نا آشنا فقط به طرزی بسیار ناقص می‌تواند در این طریقه مفید افتد. لیکن ارائهٔ شرایطی که این چهره‌ها در آنها خویشتن را نشان می‌دهند خود این وصف را غیر ضروری می‌سازد. زیرا غریزهٔ ما هر آنچه راکه برای شخصیت دادن لازم‌است، خود به خود فراهم خواهدساخت. ازاین رو می نماید کلام‌ارسطو که طرح را عمده‌ترین عنصر قصه دانست،سخنی

راست بوده‌است. چون در پرتو طرح است که چهره‌ها زندگی می کنند، یا به عبارتی دیگر ما درآنها زندگی می کنیم. و باز برهمین قرار در پرتوطرح است که روح ما به‌سوی آن تلاش تخیل بال و پر می گشاید، و ما را بر آن می‌دارد تا در دم‌از تنگنای حیات‌قصد گریز کنیم، وکمال مطلوب را دریابیم. این ادراك البته نسبی است و فقط وابسته بـه حادثهٔ خاصی است که در عالم خیال خویشتن را درگیرودار آن می‌پنداریم. ولی در یك مسیر خاص است که آرزو مجال سخن می‌یابد، و خویشتن را باز می‌شناسد، و مرحله‌ای را که جاهلانه دل درگروآن داشت زیر پا می گیرد، و از این خطر که کرده است ما را میوه‌ها و اندرزها ارمغان می‌آورد.

اینست جوهر تراژدی، احساس حیاتی که پایان یافته، آرزوئی که به‌کام رسیده و روشندلی یافته است. تصفیهٔ ذهن که برسر آن اینهمه گفتگو رفته‌است، و ما را از قید انرژی‌های اسیر وامی‌رهاند، و احساس‌های ما را بـه هدفی والاتر منتقل می کند و بدینقرار احساس‌های گنگ ما را توجیه می کند و سرگرم‌می‌دارد، و در همان‌لحظه برای یك آن آنها را از قید موقعیت‌های گذران‌حیات خاکی جدا می‌سازد. یك‌واقعه، هرقدر هم که رقت‌انگیز باشد، در این مفهوم متعالی یك تراژدی به حساب‌نمی‌آید؛ چراکه از همهٔ امکانات خویش تا انتها بهره نمی گیرد. مطبوع می‌افتدلیك قانع نمی کند، تکان می‌دهد اما صفا نمی‌بخشد. لازم نیست تذکر دهم که این روشنگری نکته‌ای نظری‌یا مربوط به اصول اخلاقی نیست. این روشنگری کـه یك تراژدی را مرتبه‌ای متعالی‌می بخشد، نظاره‌ایست بر سرنوشت نهائی‌آرزوی ما. لازم نیست که‌این کشف یك بهره گیری اخلاقی‌باشد. مکبث و اتللو[1] همانقدر بـدان می‌رسند که بروتوس‌و هملت[2] . ممکن‌است به‌کارش گیرندتا نومیدی، ستم، یا بی‌اعتنائی را تأکیدکنند؛ یا آنکه فقط‌یك لحظه عالم‌خیال‌را سرشار داردبی‌آنکه برلحن دائمی ذهن اثری بگذارد . اما بی‌نظاره‌ای اینچنین بر فرجام یك احساس ، احساس خودکاملا خوانده نشده است و پندار ما را سرگرم داشته است، بی آنکه واقعاً مرزهای تجربهٔ معنوی ما را وسعتی بخشیده باشد . با حافظه و احساس بازی شده است، اما قدرت تخیل هیچ نکتهٔ نوینی را روشن نساخته است .

موقعیت دراماتیکی محیط یك احساس مجرد را، محیط زندگانی را،

1- Macbeth, Othello

2- Brutus, Hamlet

در یکی از صورت‌های خاص خویش، پیش ما می گیرد؛ و اگر چند احساسی پرشور از قبیل عشق رمئو ممکن است چنان نماید که روح را فرو می‌خورد، و سرنوشت آن ظاهراً مثال سرنوشت خود مرد باشد، باز قسمت اعظمی از وجود مرد و بهترین پاره‌های آن در یك چنین امر سادهٔ بیهوده هدر داده شده‌است. برای مثال اگر لئونارد داوینچی[1] در اوان‌جوانی به سرنوشت‌رمئو گرفتار آمده بود، مرگ او معناً غم‌انگیزتر از آن نبود که اگر در هیجده سالگی شبی تب می کرد و می‌مرد. در ما تأثیر شفقت به آنچه‌که او از دست داد، بس بیشتراست تاتأثیر کمال آنچه‌که تجربه‌کرد. شوری مانند شوررمئو در مقایسه با وسعت معنوی اندیشه و عواطف بشری، چیزی جز یك رؤیای اندك مایه یا بحران بیمارگونه نیست.

برهمین قرار آریستوفان[2] چون وظیفهٔ مذهبی و سیاسی تراژدی را به خاطر دارد، ازمشاهدهٔ زنی عاشق برصحنه‌شرم می کند. وهرآینه‌دودلیل نبود ما نیز با رضای دل با اوموافقت‌می کردیم؛ یکی آنکه مادرتوقعات‌خویش ازهنر ازعلو مقام ذهن و اندیشهٔ‌کلیت و تناسب زیاد دورمی‌افتیم، و دیگر آنکه آموخته‌ایم تا دروقایع جداگانه در جستجوی مفاهیم سمبولیك باشیم، وعواطفی راکه ازآنهاسرمی‌زند، به‌خاطر شدتی که‌دارند وبه‌خاطرمجذوبیت خویش در آنها، در مفهومی به‌نام‌چیزی قابل تقدیس ونمونه‌ای‌ازکل‌پذیرا گردیم. چنین است که‌تصویریك احساس بی معنی، تصویریك جنایت‌بی‌دلیل، درپندار رمانتیك ما به‌عنوان یك‌چیز مضحك دریغ‌آور جلوه نمی‌نماید؛ بلکه بیشتر جلوهٔ یك تراژدی‌راستین را پیدا می کند. بعضی از ما حتی استعداد تصور یك تراژدی واقعی را از دست داده‌اند، چراکه ازنظم کائنات، از قوانین عمومی حیات، و ازیك مذهب جهانی یکسره بیخبر افتاده‌اند. آنان عمق یك احساس رابرحسب شدت آن می‌سنجند، نه با معیارارتباطهای‌توجیه کنندهٔ آن. و درتحلیل‌ذاتی روح خویش، هرچه بیشتر بلعیده شوند گمان خواهند بردکه بیشتر غذا می گیرند، اماا کثریت مادرغم وشادی‌های‌خویش به‌وجودمعنائی پای‌بندیم، و حتی اگر نتوانیم تاکنه آنان‌رسوخ کنیم چنان احساس می کنیم که آن‌چیزی‌که اکنون ما را اینجا محو خویش کرده است، فقط قدرتی دارد عاریتی، که نشانه‌ای و نمونه‌ایست از یك واقعیت کل که با روح سراپا سخن می گوید. در آن لحظه حواس ماچنان پریشان است که

1- Leonardo da Vinci

2- Aristhophanes

نمی‌تواند از آن واقعیت تصویری پیش ما گذارد ، واراده نیز چنان ناتوان که نخواهد توانست عشق‌های سامان نیافتهٔمارا درقالب مذهبی که‌هم با خود، و هم با نظام آفرینش هماهنگ باشد ، به نظم درآورد . کمال مطلوب عقلانی از ما می‌گریزد و ما بیش از پیش به فرو رفتن در تصوف میل می‌کنیم .

با وجوداین ، شعر،مانند علم ، فقط با یاری تجسم آن هماهنگی‌هائی غنای بیشتر صراحتی بیشتر پیدا می‌کنند به‌غایت کارکردخود می‌توان‌درسید. همانگونه‌که یك نت از راه رسیده که در حجم یك آهنگ حمایت می‌شود ، کم‌کمك درآن آهنگ پاره‌ای ضروری وحتی تعیین کننده ازکار برمی‌آید، و نیز برهمان‌گونه‌که یك ملودی جزئی می‌شود از یك هارمونی ، و درآن بسط می‌یابد و چنان‌جا می‌گزیند که بیرونش نمی‌توان‌کرد ، برهمین قرار یك احساس مجرد ، یك مکاشفهٔ ناگهانی ، چون‌توسط‌شاعر به‌جهان‌صورتهای شناختنی وفناناپذیر پانهاد ، درآن جهان به جستجوی‌حامیان ووابستگی‌های مطلوب خویش برخواهد خاست . آنها را باید پیداکند ، وگرنه به میان اشباح بازگردانده خواهد شد. برترین مرحلهٔ‌معنویت ، درك واقعیت است . شعر در عالیترین حد خود نیست ، هرگاه‌که فقط یك تجربهٔ ممکن دیگر را به وصف درکشیده است . بلکه هنگامی چنین است‌که با وانمودکردن چیزی‌که در مقام تجربه محال است ، مارا به‌کنه تجربه‌ای آشنا می‌گرداند که واقعاً داشته‌ایم .

برترین نمونهٔ این‌گونه شعر مذهب است . و مذهب باآنکه به علت ساده‌لوحی مردمی‌که بدان اعتقاد می‌ورزند ، بی‌آنکه بتوانندبانیروی تخیل خویش از زندگی همان تعبیری راکنندکه حقیقت مذهب در آن‌نهفته است، تغییر شکل داده و بد فهمیده شده‌است ، باز در اکثر مواقع سودمند است. چراکه عرصهٔ حیات را، به‌طرزی هماهنگ ، بارنگ معنویات می‌آراید . بعید نیست‌که مذهب معنویت رابه‌دروغ واقعیت‌جلوه‌دهد ، ولی بایستی‌بخاطر داشت‌که معنویت را هر آینه چنین عرضه ندارند ، اکثرمردم‌که نمی‌توانند دریافت ارزش‌هرچیز نکته‌ایست معنوی ، وبنا برآن به‌هرچیزی‌که‌معنوی‌است موجودیتی طبیعی نسبت می‌دهند و گمان می‌برندکه بااین‌کار خویش اهمیت وارزش آن را برافزوده‌اند ، درآن به‌دیدهٔ خواری خواهند نگریست . ولی ارزش در معناست نه ماده ، معنویتی‌که اشیاء خودگرایش سوی آن دارند

نه درانرژی‌ئی که‌درون ایشان خفته است .

بنابراین برترین اشعار آن نیست که قافیه پردازان دارند ، بلکه آنست که پیغمبران گفته‌اند ، یاسخن شاعرانی که الهاماتی راکه پیامبران در فعل و انفعالات خویش جامهٔ عمل پوشانیده‌اند نه در صورت الفاظ ، باگفتار خود به قالب کلام‌ریزند . اینکه مکاشفات مذهبی‌همه شاعرانه‌اند ، ونیز آنکه در این مکاشفات شعر به غایت کارکرد خویش می‌رسد ، دو حقیقت است که مذهب و شعر درصفا و غایت‌خویش هرچه پیش‌تر برانندازآن آگاه‌تر خواهند شد . یك مذهب خام قشری خدا را بارعد ، باکوهسار ، با اجرام سماوی، یا به‌کلی باگردون اشتباه خواهدکرد . ولی هرگاه‌که ازاین‌همذات‌پنداری خام بگذریم و به‌آئینی‌رسیم که از تاریخ مایه پذیرفته و درژرفای‌قلب‌آدمیان ریشه دوانیده و شکوفه برآورده است ، می‌بینیم که اصول وآرمانهای آن همه صرفاً معنوی هستند ، و بیان‌تابناك تجارب معنوی ، و برآورندگان‌کامل احتیاجات بشر . شواهد تاریخی وحسی همه پشت سرها شده‌اند ، وکس‌را باآنهاکار نیست ، و فقط شاهد دل وارزش معنوی است‌که موردنظر است.

برای مثال آئین عشاء ربانی را درنظر گیرید . دراینجا یك استعاره مبنای یك اعتقاد شده‌است . زیرا این‌اعتقاد به‌همان‌مرحلهٔ دقیقی برمی‌آیدکه استعاره قرار دارد ، وازخاك همان‌احساس‌شیرهٔ‌خویش‌را می‌مکد.دراینجاست که مذهب وابستگی دیرین خویش را با شعر بازیافته است و با تأکید راز خویش ، بی‌آنکه‌خود بداند ، معنویت حقیقت خویش را تأکیدکرده است . بنابراین اعتقاد، ورای ظاهرنان وشراب ، جوهر وجود مسیح ، یعنی خون وربوبیت اونهفته است . این نیست مگر گرفتن حقایق به عنوان نمود ، و فحوای معنوی آنان به جای واقعیت‌ها. واین مرحله‌که هرچیزمشهوداز‌تقدس نشانه‌ای دارد ــ جلوهٔ خارجی آن سرچشمهٔ فیاض درون‌که روح درعطش‌آن اینهمه می‌گدازد ــ خود جوهر راستین شعر است .

برهمین منوال ، هرجاکه شعر از مرحلهٔ گفتارهای ابتدائی و جزئی خویش به صورت وزن ، خوش آهنگی ، چهره آفرینی ، وداستان سرائی برگذشت و به مرحلهٔ شعور والاترین کارکردخویش که‌تصویرمعنویت‌های‌تجربه و سرنوشت‌است ، رسید ، شاعر بدین نکته پی خواهد بردکه خود در اصل یك پیامبر است ؛ و دراین حالت یا مثل همر و دانته‌خویشتن را سراپا وقف بیان دلنشین مذهبی می‌کندکه هست ، یا مانند لوکرتیوس [1] وordزورث دل

۱ــ Lucretius

در بشارت آئینی می‌سپارد که ممکنش می‌پندارد ، اینگونه شاعران ازوالاترین رسالت خویش آگهی دارند ، و دیگران هر قدر هم که قدرت طبع خلاقه‌شان عظیم باشد ، وظیفهٔ نهائی خویش را به‌عنوان شاعر در نیافته‌اند. آنها خواسته‌اند تا دنیای خویش را، بعداز آکندن از زیبائی‌های فراوان ، به‌صورت یك كل زشت بازگذارند و بگذرند .هم روزگاران ایشان وحتی هم میهنان ایشان تا چندین نسل بعد شاید بدین نقص راه نبرند، چراکه اینان ، در پی بردن به لزوم این هماهنگی وسیع ، ازخود شاعر طبعاً ناتوان‌ترند . اگر شاعر کوته‌بین است، آنها یکسره کورند . جهان شاعرانهٔ اوشاید در نظر ایشان شکوهی متعالی داشته باشد . چون بعید نیست از بار حیات روزانه‌شان اندکی بکاهد، و افکار پریشانشان را کما بیش تحققی بخشد .

این چنین بیخبری از والاترین نوع شعر، عجیب‌تر از بی‌اعتنائی مشابه مردم به بهترین مذاهب نیست . شرف وقدر اثر بدان نیست که مرد در کار خویش رنج بسیار برد، که به حالت کوزه گر و نوع گل بستگی دارد ، یعنی به شرایط هنر واستعداد معنوی‌یی که در نهانخانهٔ سیرت ماست . درست برهمان نشانه که یك نت بهتر از یك صدای ناهنجار است چراکه ضربه‌هایش موزون است و گوش ومغز می‌توانند در قبال آن باالذت واکنش نشان دهند، هر مرحله ازهماهنگی نیز، برهمین منوال ، نیکوتر است از جمع پریشانی که این مراحل هماهنگی از بطن آنها زاده می‌شوند . چون روح که این هماهنگی را بازمی‌شناسد، آن را به عنوان اجابت امیال طبیعی خویش پذیرا می‌گردد . ازاین‌رو حق با پیروان فیثاغورث بودکه جوهر عالم معلوم خویش را عدد قرار دادند ، وافلاطون نیز حق داشت که گفت هماهنگی نخستین شرط بهترین بودن است . یك انسان خوب شاعریست که اعمالش هجاهای شعر اوهستند وبا طبیعت همساز. شاعر یك سازندهٔ دوبارهٔ تخیل است ، ودر آن یك هماهنگی پدید می‌آورد . و اویك شاعر کامل نیست هر آینه نیروی تخیل اوهمه به آهنگ نباشد وکل تجربهٔ او روی هم یك سمفونی پدید نیارد .

بنابراین ، برای آنکه اسباب کمال همه فراهم داشته باشد ، در نخستین قدم لازم است که آواز بداند. اینکه صدایش صاف و خوش وتحریرهایش روان باشد . و در مرحله‌ای والاتر نقش‌های ذهن او باید همه باهم جور باشند. او باید بازی بالغات را بداند وافکار خویش را با بازتاب‌های بسیار از انوار خاطره و تداعی‌ها رنگین نماید ؛ چندانکه هماهنگی آنان ژرف باشد و مالامال ، وباز درمرحله‌ای برتر باید که حساس وآزاد باشد ؛ بدین معنی که

عالم خویش را بر اساس عوامل ابتدائی تجربه بنا کند، نه بر مبنای آئین معمولی حواس یا شعور عادی. او باید سراپای روح را به هم آهنگی‌های خوش درآرد، ولو آنکه، با این کار خویش، نظام نوینی را که علم محض درمقولات نثر برای تجربه قائل گشته است، فروریزد. ولی این تجزیه نباید سرانجام سبب گردد که شاعر در گروه آشفته‌ای از احساس و شعور پای در بند گذارد. این کار بایستی چون شخم‌زدن زمین باشد قبل از دانه‌افشانی جدید، یا خمیر کردن گل پیش از قالب گیری طرح یك صورت کاملتر. بیان عاطفه باید باجدائی از چهره، و با اشاره به‌چیزهای واقعیی که محرك آن بوده‌اند، یعنی طبیعت، تاریخ، و عالم حقیقت صورت عقلانی پیدا کند. تجربه‌ای گمان‌شده‌را بایستی به صورت یك سرنوشت که در حکم اصولی چند، و ناشی از انضباط وروشنگری اراده است فرض کرد. فقط در این صورت است که شعر می‌تواند تعبیری باشد از زندگی، نه فقط سیری پریشان در قلمرو خیال که نقش‌های ذهن را بی هیچگونه هدفی روی هم چیند وما را، بی‌هیچ گونه پاداش معنوی، از کار خویش بازدارد.

بنا بر این اگر بخواهیم شعر را تعریف کنیم نه در مفهوم معمول ارائهٔ کمترین چیزی که بدین نام خوانده می‌شود، بل در آن مفهوم معنوی که‌هدف‌هائی را که‌شعر درطریق آن می کوشد، وموفقیت‌هائی را که مایهٔ تحقق تمام اصول آنست معلوم می‌دارد، می‌توانیم گفت که‌شعر کلامی است موزون وشکوهمند، وبازگوی اندیشه‌ای که ازاحساس و معنویت هردو مایه پذیرفته است.

این چنین است شعر به عنوان یك‌صورت ادبی؛ ولی اگر بیان الفاظ را در حد خود نگاه داریم و شعر را چیزی شماریم از زمرهٔ آن آتش وآن نور باطن که ظاهراً گاهگاه بر جهان تابیدن می گیرد. و نقش های ذهن را با لطفی نا گفتنی لمس می‌کند، شعر چیزی نخواهد بود مگر هماهنگی یك آن روح در دل نفس مردگی ها، یاستیز؛ نظری کوتاه بر ملکوت و انگیزه‌ای به سوی یك حیات معنوی.

مذهب شعریست که چراغ راه زندگی شده است. شعری که برجای علم نشسته، یا بر آن افزوده شده است تا به‌سوی والاترین واقعیت‌ها هدایتش کند. شعر مذهبی است که به یك حالتش نگذاشته اند؛ مذهبی که نحوهٔ رفتار معلوم نمی‌سازد، و چیزی را به صورت عبادت واعتقاد تحمیل نمی کند. مذهبی‌است بی‌استفاده درمقام عمل، وسبکبار از اوهام متافیزیك. زمینهٔ این تجرید شعر معمولا فقط تنگنای آنست. شاعری که اندیشه‌ای را نیم ساعت

به‌بازی می گیرد ، یا آنکه چهره‌ای می‌آفریند بی‌آنکه بر آن یك مفهوم‌عمیق معنوی افزوده باشد، افکار خویش را نیز از خاطر می‌برد . واگر از یاد نبرد ، آن ها را فقط به صورت خیالبافی های اوقات فراغت به خاطر باز خواهد آورد . زیرا چاه خویش را چندان عمیق نکنده است که به چشمه‌های جوشان ژرفای حیات بتواند رسید . لیکن هر گاه که شاعر تماشاخانهٔ خویش را وسعت بخشید، و مکاشفات خود را از اشخاص و ضمیر خویش در آن جاگزین کرد ، شعر او تبرك عمیق ترین اعتقادات اوست ، و سراپای حقیقت مذهب وی‌را به بر گرفته‌است. آنچه که‌مذهب خلق بر این مذهب‌شاعر می‌افزاید، چیزی‌نیست مگر انفعال ادراك محدود ایشان که از قصد معنوی شاعر جز یك‌پوستهٔ ظاهر نمی‌بینند،وآنچه‌را که‌در ذهن‌او تعبیر راستین زندگانی در یك سطح‌معنوی‌است، به‌سطح دروغین وفروتری‌ازاین‌جهان‌پائین می کشانند.

این سطح والاتر فضای تخیلات شکوهمند است و پندارهای مربوط و معنویت ، که بازگوی واقعیتی شده است که پشت سر رهایش کرده‌اند . بنابراین شعری که به برترین قدرت خویش رسیده است ، مذهبی است که ژرف ترین حقیقتش را دریافته‌اند . شعرومذهب در آنجا که یکپارچه‌شوند، هردو به اوج پاکی و خلوص خویش خواهند رسید . چون همین جاست که شعر بیهودگی‌وتأثیر ناساز خودرا از دست می گذارد،و مذهب‌اوهام را به‌دور می‌افکند و از فریب دادن باز می‌ایستد .

ت . س . الیوت

سنت و استعداد فردی

در نوشته‌های انگلیسی از سنت کمتر سخن در میانه می‌آریم ، اگر چند گهگاه از آن یاد می کنیم تا بر فقدانش دریغ خوریم . نمی‌توان از «سنت» یا «یك سنت» یاد کرد. بیشتر اوقات ازاین کلمه صفت می‌سازیم تا بگوئیم فلان شعر «مطابق سنت» یاحتی « زیاده مطابق سنت » است . مگر در عبارتی مربوط به سانسور ، کلمهٔ سنت کمتر به چشم می‌خورد . و هر گاه که جز این باشد، برای تأیید بازسازی خوشایند یك عمارت باستانی است . مشکل می‌توان این کلمه رادر گوش مردم انگلستان خوشایند جلوه داد، مگر آنکه به دانش باستانشناسی اشاره ای دلپذیر واطمینان بخش داشته باشد .

جای تردید نیست که در شناخت نویسندگان مرده یا زنده امکان

استفاده از این لغت چندان نیست . هر قومی ، هر نژادی، نه فقط ذهن خلاق خاص خویش ، که در کار نقد نیز طرز اندیشه‌ای ویژهٔ خود دارد . و در مورد نقص ها و محدودیت های مردان سخن سنج بس فراموشکارتر است تا دربارهٔ کمبود های قریحه‌های خلاق خویش . به پاس تودهٔ عظیم نوشته‌هائی که در کار نقددر زبان فرانسه به بازار آمده است ، ما ، در کار سخن سنجی، ازعادت یا طرز کار فرانسویان آگاهیم ، یا آنکه نزد خودچنین می‌پنداریم. و از فرط بیخبری فقط چنین نتیجه‌می گیریم که فرانسویان از ما نکته سنج ترند ؛ و گاه‌گاه نیز خویشتن را بدین حقیقت می‌آرائیم چندانکه گوئی فرانسویان از ما کمتر حساس‌اند . شاید که باشند ، ولی بایستی به خاطر داشت که از کار نقد همانقدر چاره هست که از نفس کشیدن . برماست که در بیان هر آنچه که به هنگام قرائت کتابی و احساس هیجانی در مورد آن به ذهن ما می گذرد ، و نیز نقد ذهن خویش در آثار انتقادی ایشان ، از آنها کمتر نباشیم . یکی ازحقایقی که ممکن است ضمن این کار از پرده درآید ، این گرایش ماست که ، به هنگام تحسین مردی سخن سرای ، بر جنبه هائی از اثراو تکیه می کنیم که شاعردر آنها بادیگران کمترین شباهت راپیدا می کند . در این جنبه ها یا قطعات اثر وی تظاهر می کنیم به یافتن آنچه که یگانه است ، آنچه که جوهر خاص اوست. ما با خشنودی خاطر بروجه اختلاف مرد شاعر با پیشینیان ، به خصوص پیشینیان بلافصل وی تکیه می‌کنیم و در جستجوی چیزی تلاش می‌ورزیم که بتوان آن را مجزا کرد تا از آن لذت برد . حال آنکه اگر بدون این غرض در آثار شاعری باریك شویم ، غالباً خواهیم یافت که نه فقط بهترین قطعه‌های آثار او ، که نیز یگانه‌ترین آنها احیاناً همانهائی هستند که سخن‌سرایان گذشته ، نیاکان او ، جاودانگی خویشتن را در آنها به نیکوترین وجه نمایان ساخته‌اند . و در اینجا قصد من دوران تأثرپذیر بلوغ نیست ، بلکه دورهٔ کمال است .

با اینهمه هر گاه یگانه شکل سنت ، انتقال از یك نسل به نسل دیگر، متضمن آن بود که ما می‌بایست با وابستگی کورکورانه و خائفانهٔ خویش به کامیابی های نسل پیشین راه های آن یك را دنبال کنیم ، جای تردید نیست که لازم می‌آمد مردم را از گرایش به سنت برحذر داشت . بارها دیده‌ام که این‌امواج خرد چه زود در آغوش ماسه ها گم شده‌اند. و نوآوری از تکرار پسندیده‌تر است . سنت مفهومی دارد بسیار گسترده‌تر . سنت‌را به میراث نمی‌توان گرفت ، و جویندهٔ آن پلیدکه رنج بسیار برد . لازمهٔ

آن ، درنخستین گام ، داشتن شم تاریخی است که هرآن کس را که‌می‌خواهد ورای بیست‌وپنج سالگی هنوز هم شعر سراید ، از آن تقریباً گزیر نیست. شم تاریخی مستلزم ادراکی‌است نه فقط از گذشته بودن گذشته ها ، بلکه از حضور ایشان در لحظهٔ حال . شم تاریخی آدمی را بر آن می‌داردکه، در هنگام نگارش ، تنها نسل خویش را در مغز استخوان نداشته باشد ، بلکه نیز احساس کند که سرتاسر ادبیات اروپا را از عهدهمر[1] به بعد ، ودر آن جمع ادبیات کشور خود او را همه موجودیتی است یك پارچه و روی هم نظمی یکدست . این شم تاریخی که هم احساس بی زمانی است و هم تعلق به یك‌لحظهٔ خاص ، و نیز درعین حال این هر دو را توأمان‌دارد، همان چیزی است که نویسنده‌ای را به سنت پیوند می‌دهد ؛ و نیز در عین حال همان است که یك نویسنده را نسبت به مکان خویش در زمان ، و تعلق او به یك زمانهٔ خاص ، آگاه می گرداند .

هیچ شاعری ، هیچ هنرمندی درهرگونه عرصهٔ هنری ، یك تنه مفهوم خاص خویش رادارا نیست. مفهوم او، شناخت او، شناخت ارتباط اوست باهنرمندان‌و سخن سرایان پیشین . او را، مجزا ازدیگران ، نمی‌توان ارزش گذاشت ؛ که باید، به قصد مقایسه وتضاد ، او رادرجمع گذشتگان نهاد . من‌این نکته‌را به‌صورت اصلی در نقد جمال ، نه فقط‌نقد تاریخی، عنوان می کنم . لزوم‌این نکته‌که او باید با دیگران هم‌آهنگ ومربوط‌باشد ، یك‌جانبه نیست . آنچه که به‌هنگام‌آفرینش یك‌اثرهنری‌روی می‌دهد چیزی است که ، هم‌زمان‌با‌آن، درمورد تمام آثار هنری‌پیشین اتفاق می‌افتد. آثارجاوید موجود ، در جمع خویش ، نظمی دلخواه پدیدآورده‌اند که، باپیدایش یك اثرهنری‌نو (واقعاً نو)، دگرگونی می‌پذیرد . نظم موجود قبل ازظهور اثر جدید خودکامل است و برای بقای این نظم بعد ازپیدایش اثرجدید سراپای نظم موجود ، اگرچند بسیار اندك ، باید‌که تغییرپذیرد. وازاین‌رورابطه‌ها ، نسبت‌ها ، وارزش‌های هرکدام از آثار هنری نسبت به‌کل موجود جرح وتعدیل می گردد ؛ وهمین است هماهنگی کهنه‌بانو. هرآن‌کس‌که با این ایدهٔ نظم وشکل‌درادبیات‌اروپا و ادبیات انگلستان موافق است ، این سخن را‌که‌گذشته باید توسط حال دگرگونی پذیرد به همان اندازه‌که‌حال راگذشته رهبری می کند ، نامعقول نخواهد یافت . وشاعری‌که از این‌نکته خبرداردازدشواری‌ها ومسئولیت‌های

1- Homer

عظیم آگاه است[1]

و در مفهومی خاص همچنین آگاه خواهد بود که اورا، خواهی نخواهی، به‌معیار گذشته‌ها باید قضاوت کنند؛ می گوییم قضاوت کنند، نه قطعه قطعه. نه قضاوت کنند که بگویند به خوبی گذشته‌هاست، یا بهتر است، یا بدتر؛ وبی هیچ گونه تردید نه اینکه با احکام سخن شناسان مرده رأی زنند. این یك مقایسه، یك داوری است که، طی آن، دوچیز توسط یکدیگر محك زده می‌شوند. برای یك اثر جدید هماهنگی صرف واقعاً درحکم بیگانگی صرف است. چراکه نو نخواهد بود و درآنصورت ازهنر بو نبرده است. ونمی‌توان اظهار نظر قاطع کرد که فلان اثرجدید گرانمایه‌تر است زیراکه در جمع گذشته‌ها جا می‌افتد. ولی همین جا افتادن، خودمحکی است برای تعیین ارزش آن، آزمایشی که در حقیقت باید آهسته وبه احتیاط تمام انجام پذیرد؛ چون هیچ کدام از ما در تشخیص این هماهنگی داورانی لغزش ناپذیر نیستیم. می گوئیم که بادیگران ظاهراً هماهنگ است و شاید که یگانه باشد؛ یااینکه یگانه می‌نماید و دورنیست که بادیگران جور باشد. اما بسیارمشکل می توان دریافت که اثری این‌هست وآن نیست.

حال بپردازیم به‌شرحی روشن‌تر درباب ارتباط شاعر باگذشته. او نه می‌تواند گذشته را همچون یك توده، یك جمع درهم پذیرا شود، نه‌می‌تواند خویشتن را سراپا براساس یك یا دوتحسین خصوصی شکل دهد، ونه براساس یك دورهٔ برتر. نخستین این سه روانیست، دومین تجربه‌ایست پراهمیت از روزگار جوانی، وسومین مکملی است مطبوع وبسیار مطلوب. شاعر باید که از جریان عمدهٔ روزکه فقط درآثارسرشناس‌ترین نویسندگان پیش برده نمی‌شود، کاملا خبر داشته باشد. اوباید ازاین حقیقت روشن آگاه باشدکه هنر هیچگاه ترقی نمی کند، و نیز آنکه مصالح آن هرگز کاملا یکسان نیست. او باید بداند که ذهن اروپا ـ ذهن مملکت خود وی ـ ذهنی که به موقع خواهد فهمید از ذهن شخصی او مهم‌تر است، ذهنی است که تغییر می‌پذیرد؛ و نیزآنکه این دگرگونی خود نوعی پیشروی

1ـ به نام اصالت کامل که هیچ مدیون گذشته نباشد، در شعر چیزی وجود ندارد. باتولد یك ویرژیل Virgil، یك دانته Dante، یك‌شکسپیر، یك گوته سراپای ادبیات آیندهٔ اروپا دگرگون می شد. با حیات یك شاعر بزرگ اموری خاص برای ابد انجام پذیرفته و تحصیل مجدد آنهاهرگزممکن نیست. لیکن، از سوی دیگر، هر شاعر بزرك بدان مواد درهم پیچیده‌ای که شعر آینده ازآن‌ها ساخته خواهد شد، چیزی می‌افزاید.

(الیوت، یادداشت‌هائی جهت تعریف فرهنگ)

است که ضمن سفر هیچ چیز را فرو نمی‌گذارد ؛ نه بازار همر یا شکسپیر را می‌شکند ، و نه آنکه قدر طراحان مگدالن[1] را می‌کاهد . و نیز آنکه این پیشرفت ، شاید تلطیف ، و به‌قطع و یقین فشردگی ، از نظر مرد هنرمند به هیچ روی در حکم بهتر شدن نیست . بسا که حتی از نظر روانشناسان نیز ترقی ننماید ، یا حتی به اندازه‌ای هم که ما می‌پنداریم چنین نباشد ؛ و احیاناً فقط سرانجام مبتنی باشد بر ادغام اقتصاد و ماشین . ولی اختلاف گذشته با حال این است که هشیاری حال یك نوع آگاهی از گذشته است به نحوی و تا جائی که هشیاری گذشته خود نمی‌تواند نشان دهد .

کسی گفت که « نویسندگان گذشته از ما فاصله دارند چرا که ما خیلی بیش از آنها می‌دانیم » . کاملا درست است و آنها چیزی هستند که ما می‌دانیم.

از مخالفتی که معمولا با آنچه که بی پرده قسمتی از برنامهٔ من برای حرفهٔ شاعری است می‌شود ، کاملا خبر دارم . مخالفت این است که طرح من مستلزم مقدار خنده‌داری دانش (فضل فروشی) است . ادعائی که ، با استناد به حیات شاعران جاویدان هر قوم ، می‌توان دست رد بر سینه‌اش زد . حتی خواهند گفت که دانش‌اندوزی بسیار حساسیت شاعرانه را می‌میراند ، یا می‌کاهد. به‌هرصورت با آنکه اعتقاد راسخ دارم که شاعر باید بسیار بداند اما نه چندان که به تأثرپذیری و تنبلی ضروری او زیانی رسد ، معتقدم که محدود ساختن علم به چیزهائی که می‌توان آنها را به‌صورتی مقبول برای جلسات امتحان ، سالن‌های پذیرائی ، یا طریقه‌های متظاهرانه‌تر تبلیغ درآورد ، کار پسندیده‌ای نیست . پاره‌ای می‌توانند علم را جذب کنند ، و آنها که کندترند در این طریق به‌جان کندن می‌افتند . اطلاعات تاریخی لازمی که شکسپیر از پلوتارك[2] به‌دست آورد ، بیشتر از همهٔ دانشی بود که اکثر مردم از تمام کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا می‌توانند کسب کنند . آنچه را که باید تأکید کرد این است که شاعر باید دانش گذشته را دامنه بخشد ، یا تحصیل کند ؛ و این بسط دادن را در سرتاسر عهد خویش از دست نگذارد .

آنچه که روی می‌دهد تسلیم دائمی نفس اوست بر همان گونه که در آن لحظه است در قبال چیزی گرانمایه تر . پیشرفت کار هنرمند قربانی کردن مداوم نفس است ، نوعی کشتن مداوم شخصیت .

۱ـ Magdalenian از پیشرفته ترین فرهنگ اروپا در عصر حجر . از اکتشافات در لمادلن La Madeleine در فرانسه)

۲ـ Plutarch

حال می‌ماند تعریف این جریان کشتن شخصیت وارتباط آن باسنت. در این کار شخصیت کشتن است که می‌توان گفت هنر به‌حالت علم نزدیک می‌شود.

بنابراین من از شما دعوت می‌کنم تا، به عنوان یك مثال، در نظر گیرید فعل‌وانفعالی را که صورت می‌پذیرد اگر تار نازکی از پلاتین کنار دی‌اکسید گوگرد و اکسیژن گذارده‌شود.

در نقد شرافتمندانه و فهم حساس شعر هدف شعر است نه شاعر. هرگاه گوش‌بر نعره های درهم منتقدان روزنامه‌ای، وزمزمه های خلق که از پی آن ها می‌رسد گذاریم نام شاعران بزرگ را بسیار خواهیم شنید. اگر دردنبال دانش تبلیغی نباشیم، و از شعر لذت طلبیم وجویای خود شعر باشیم، مشکل به‌مراد خواهیم رسید. من کوشیده‌ام تا به اهمیت ارتباط یك شعر با اشعار دیگر توسط شاعران دیگر اشاره کنم، و تصور کلی شعررا به عنوان یك کل زنده مشتمل بر همهٔ اشعاری که تا حال سرائیده شده‌اند عنوان کرده‌ام. جنبهٔ دیگر این نظریهٔ کلی ارتباط شعر است با سرایندهٔ آن، و من با یك مثال اشاره کردم که ذهن یك شاعر پخته با ذهن یك شاعر خام فرق می‌کند اما به قطع و یقین نه به‌گونه ای‌ارزیابی شخصیت، یا چون ذهن آن یك لزوماً جالب‌تراست، یا آنکه برای گفتن بیشترسخن دارد. بلکه از آنجا که وسیله‌ایست تکمیل شده‌تر که احساس های‌خاص یا خیلی گونه‌گون می‌توانند، با وساطت آن، به طرزی جدیدتر، آزادانه گرد هم آیند.

مثال، مثال یك‌کاتالیزور بود. وقتی دوگازیاد شده در حضورتاری از پلاتین ترکیب شوند، اسیدسولفورو پدید می‌آید. این‌ترکیب‌انجام‌می گیرد فقط درصورتی‌که پلاتین‌حضور داشته باشد. باوجود این، اسید حاصل از پلاتین هیچ نشانی ندارد و پلاتین نیز در ظاهرهیچ‌گونه تغییری نکرده، بلکه بی‌ثمر، خنثی و ثابت مانده است. ذهن شاعرنیز همان تارپلاتین‌است. ممکن‌است که‌تاحدودی، یا منحصراً، برتجربهٔ خود وی اثر گذارد. لیکن مرد هنرمند هرچه کاملتر باشد، در اوجدائی مردی‌که رنج می‌برد از ذهنی که می‌آفریندکامل‌تر خواهدبود؛ وذهن در جذب وتبدیل احساس هائی‌که مصالح‌کار او هستند بهتر وکامل‌ترعمل خواهدکرد.

توجه خواهید داشت که تجربه و عناصری که در حضور این کاتالیزور مبدل پیدا می‌شوند ، بردوگونه‌اند ؛ عواطف و احساسات . تأثیر یك اثر هنری بر کسی که از آن لذت می‌برد ، تجربه‌ایست کاملا متفاوت با هر گونه تجربه‌ای که ازهنر بیگانه است . واین‌ممکن است که ازیك‌عاطفه ، یاترکیب چندین عاطفه پدید آید . و احساس های گوناگون‌راکه برای‌شاعردرکلمات وعبارات و تصاویرخاص‌جادارند ، می‌توان برآن افزود تاازترکیب خویش نتیجهٔ نهائی‌را بوجود آرند . همچنین ممکن است که ، بی استفاده مستقیم‌از هرنوع عاطفه،وفقط از ترکیب احساسهای محض شعری‌بزرگ سرائید.سرود پانزدهم کتاب برزخ پروراندن عاطفه‌ایست که در نفس موقعیت‌پیداست.لیکن تأثیرآن اگر چند مانند تأثیر هر اثر هنری دیگر یکتاست توسط ترکیب پیچیدهٔاجزاء حاصل می‌آید . آخرین بیت تصویری می‌دهد،احساسی‌می‌دهد وابسته به یك تصویر،که خود به‌خود برخاسته است و زادهٔ عبارات پیشین نیست . بلکه احیاناً درضمیر شاعر آماده ایستاده بوده ، تا همینکه ترکیب مناسب را یافت خویشتن را برآن بیفزاید . ذهن شاعردر حقیقت ظرفی‌است برای‌پذیرفتن وذخیرهٔ گروهی‌بی‌شماراز‌احساسها ،عبارات، وتصاویر که‌همانجا رخت فرو می‌اندازند تاکلیهٔ ذراتی که‌می‌توانندازاجتماع خویش‌ترکیبی‌نوین بیافرینند، کنار هم قرار گیرند .

اگر چند نمونه از اشعار جاویدان را باهم‌مقایسه‌کنید خواهیدید‌که انواع طرزترکیبها چه‌بسیاراست و نیزآنکه هرمعیار نیمه اخلاقی چقدراز مرحله پرت.چون این عظمت و شدت هیجان‌یاسازه‌ها نیست‌که اهمیت دارد، بلکه‌اهمیت درشدت فرایند هنری یا، به‌عبارتی دیگر، درفشاری است‌که‌تحت آن‌این‌ترکیب صورت می‌بندد . در ماجرای پائولو و فرانچسکا[1] عاطفه‌ای معین بکار گرفته شده است.اما فشردگی‌این شعرچیزیست‌کاملاجداازهر گونه شدت‌تجربه‌ای که‌ممکن است دراثر این شعر متصور شود. وانگهی فشردگی این‌شعر بیشتر ازسرود شانزدهم‌که ماجرای سفر دریائی اولیس است و با هیچ‌گونه عاطفه‌ای رابطهٔ مستقیم ندارد ، نیست . در جریان تغییر و تبدیل عاطفه‌امکان‌تنوع بسیاراست . قتل‌آگاممنون[2] یا رنج اتللواز‌نظرهنری‌اثری

۱ـ Frances-ca,Paolo دو دلدادهٔ فاسق که دانته دردومین طبقهٔ دوزخ بدیشان برخوردمی کند .

۲ ـ قتل‌آگاممنون Agamemnon توسط همسر وی کلیتمنسترا Clytemnestra هستهٔ اصلی نمایشنامه‌ایست باهمین عنوان اثر Aeschyhis

دارد که از صحنه‌های کتاب دانته با نمونهٔ احتمالی اصلی خویش نزدیك‌تر است. در آگاممنون هیجان هنری به حد هیجان یك تماشاگر واقعی صحنه نزدیك می‌شود، ودر اتللو بهیجان قهرمان داستان. لیکن تفاوت میان هنر وواقعه پیوسته چیزیست مطلق. ترکیبی که درداستان قتل آگاممنون هست، به احتمال همان‌قدر فشرده است که در قطعهٔ سفر دریائی اولیس[1]. درهیچ کدام از این دو مورد عناصر باهم جوش نخورده‌اند. قصیدهٔ کیتز[2] حاوی پاره‌ای احساس است که هیچکدام را با بلبل کار نیست، لیکن همین بلبل، از جهتی شاید به پاس نام دلنشین، واز جهتی به‌خاطر شهرت خویش، به‌کار گرفته شده‌است تا این احساسها کنارهم نشینند.

نظرگاهی که دراینجا تلاش دارم بر آن بتازم، احیاناً مربوط است به نظریهٔ متافیزیکی یکپارچگی ذاتی نفس. چون مفهوم سخن من اینست که یك شاعر شخصیتی که ابراز کند ندارد، بلکه صاحب وسیله‌ای است که فقط یك وسیلهٔ خاص است نه یك شخصیت. وسیله‌ای که، توسط آن، تأثرات وتجربیات به‌طرزی خاص وغیرمنتظره به‌هم درمی‌پیوندند. تأثرات وتجربیاتی که نزد شخص درخور اهمیت‌اند، بساکه درشعر اوجائی نیابند؛ و آنها که در شعر اهمیت پیدا می‌کنند بساکه درخود مرد و در شخصیت اونقشی داشته باشند کاملا ناچیز.

در اینجا قطعه‌ای می‌آورم که ناآشناتر از آن است که با دیدی نو در روشنی یا تیرگی این ملاحظات درنظر گرفته آید.

واینك چنان می‌نماید که من حتی قادر به ملامت خویش بودم
که چرا دل درزیبائی‌اش سپردم، اگرچند انتقام مرگ او
بازگرفته خواهد شد نه به‌طرزی معمول.
آیا کرم ابریشم دسترنج زردگونهٔ خویش را نثار
تو می‌سازد؟ وجان فدای تومی کند؟
آیا به‌بوی سودی ناچیز که از یك لحظهٔ عقل‌زدا برآید،
مردان خواری زن بودن را خریدار می‌شوند؟

۱– دانته در کتاب دوزخ به‌اولیس پهلوانی یونانی برخورد می کند که بگناه اندرزهای نادرست اسیر دوزخ است.

۲ – John Keats شاعر انگلیسی و سرایندهٔ قصیده‌ای تحت عنوان بلبل.

چرا آن مرد راهزنی پیشه می گیرد و
نقد جان را در گرو دولب قاضی می گذارد،
برای آرایش چیزی اینچنین ـ اسب و مرد برخود گرد می‌آرد
تا شجاعت خویش را نثار او کنند ؟

در این قطعه (همان‌طور که اگر آن را درمتن خویش در نظر آریم، پیداست) ترکیبی از عواطف منفی و مثبت مشاهده می‌شود. کششی بسیار نیرومند به سوی زیبائی، وافسونی همان‌قدر شدید توسط زشتی، که‌مقابل آن نشسته‌و نابودش می کند. این تعادل‌عواطف‌متضاد درموقعیت دراماتیکی که این قطعه ازآن مأخوذ است نیز وجود دارد. آن‌موقعیت خود بتنهائی بسندهٔ آن‌نیست. این به‌عبارتی عاطفه‌ای است مرکب، که توسط نمایشنامه برانگیخته می‌شود. ولی تأثیر کلی، لحن حاکم، درپرتواین حقیقت‌است که دسته‌ای احساسهای گذران، به وسایلی که ظاهراً معلوم نیستند، با این عاطفه به نحوی پیوند دارند؛ باآن‌ترکیب شده‌اند تا درما یك‌هیجان هنری بیافرینند.

به پاس عواطف شخصی، عواطفی که در حیات شخصی او با حوادث خاص بیدارشده‌اند، نیست که سخن سرائی درخور توجه یامورد نظر است. عواطف خاص او بساکه ساده، ناپخته، یا خالی ازشور باشند. عاطفه‌ای که درشعراو هست چیزی‌بسیار پیچیده خواهد بود؛ لیکن نه‌ازآن‌دست‌پیچیدگی که در عواطف اشخاص دیده‌می‌شودکه در عرصهٔحیات عواطفی بسیار بغرنج یا نامعقول دارند. یك خطا در کارغرابت شعر جستجوی راهی است برای بیان عواطف تازه؛ واین گونه جستجوی تازگی در جائی که‌نیست، به‌پیدایش چیز ناجور می‌انجامد. کارشاعرجستن هیجان‌های نونیست، بلکه استفاده‌از همان معمولی‌های آنهاست، و، باریختن‌آنها در غالب شعر، بیان‌احساس‌هائی که در عواطف معمولی به‌هیچ روی یافته نمی‌شوند. تمام عواطفی که اوآنها راهرگز تجربه نکرده است، درست شبیه آنهائی که آشنایان‌اویند، به‌نوبت سهم خود را درحق اوادا خواهندکرد. درنتیجه بایدمعتقدبودکه«هیجانهائی که دروقت آرامش به خاطر بازمی‌گردند» فرمول نادرستی است[1]. چون این نه هیجان است، نه تجدید خاطره، ونه‌آرامش (اگرمعنی‌رادگرگون‌نسازیم). این نوعی تمرکز است، و چیزی نوکه از تمرکز به وجود می‌آید، از تجربیات بی‌شمارکه برای مرد فعال واهل کارازتجربه هیچ‌نشانی ندارد. این

۱ــ نقل ازوردزورث

تمرکزی است که باطلاع شخص پدید نمی‌آید. این تجربیات به خاطر باز آورده نمی‌شوند وسرانجام در آتمسفری به‌هم در می‌پیوندند که فقط از نظر اینکه نظاره‌ای است انفعالی برماجرا می‌توان آن را «آرام» خواند. البته همهٔ داستان این نیست؛ ودرکار شعر بسیارند چیزهائی که باید دانسته وآگاه به‌سویشان دست یازید. وراست آنکه فقط یك شاعر بد معمولا بیخبر است آنجاکه باید هشیار باشد، وهشیارهرجاکه بیخبری لازم است؛ واین‌هردوخطا اورا به سوی «شخصی» بودن می کشانند. شعر آزاد رهاکردن عاطفه نیست، بلکه‌گریز ازآنست. شعر بیان شخصیت نیست، بلکه گـریز از آنست. ولی البته فقط‌کسانی که درایشان شخصیت وعاطفه‌ای هست، می‌دانندکه معنی‌گریز ازاین‌گونه چیزهاچیست.

«ذهن بدون تردید چیزی است ملکوتی‌تر و تأثرناپذیرتر[1]»

قصدآنست که این‌مقال درمرزمتافیزیك وعرفان بازایستد وخویشتن را درحد نتایجی نگاه دارد سودمندکه برای هرآنکس که اورا درکار شعرذوقی است قابل استفاده باشد. بازگرداندن علاقه ازشاعربه‌سوی شعرهدفی ستودنی است. چون درشناخت شعرجدید، چه خوب وچه بد، کاررا به یك ارزیابی عادلانه‌تر خواهد کشید. بسیارند کسانی که بیان عواطف صمیمی را در نظم می‌ستایند، وشمارهٔ‌کسانی که درایشان قدرت تشخیص تعالی‌تکنیك باشد اندك است. اماتعدادکسانی‌که می‌دانندکی باید عاطفه‌ای سرشار، عاطفه‌ای را که درخود شعر، نه درسرگذشت شاعر، هستی‌دارد برزبـان آورد، بسیار اندك است . عاطفهٔ هنری مربوط به یك شخص نیست. رسیدن به مرحلهٔ گریز از شخصیت بریك شاعرممکن نخواهد شد مگر آنکه سراپای وجود خویش را وقف‌کاری کندکه بایدکرد. ومشکل‌می‌تواند دریافت‌که چکاربایدکرد، جز آنکه درزمانه‌ای روزگاربگذاردکه فقط زمان حال نباشد، بلکه لحظهٔ حال باشد ازگذشته‌ها؛ ونیز آنکه نه‌ازآنچه‌که مرده وگذشته است، بلکه ازآنچه که قبلاهستی‌یافته، خبرداشته باشد.

۱ــ ارسطو رسالهٔ نفس

ت.س، الیوت[1]

موسیقی شعر

شاید عجیب نماید که چرا من درصورتی که خود اعتراف دارم گفتارم درزمینهٔ موسیقی‌شعر است، برزبان مکالمه این‌همه تکیه می کنم. نخست باید خاطر نشان سازم که موسیقی شعرچیزی نیست که جدااز مفهوم آن دروجودآید؛ وگرنه بسیار داشتیم اشعاری راکه سخت آهنگین، لیکن عاری از هرگونه معنا بودند . من‌که خود هیچگاه به شعری از این دست برخورد نکرده‌ام. موارد استثناء ظاهری فقط نشان دهندهٔ اختلاف سطح است. اشعاری هست که در آنها موسیقی‌کلام درما چنان اثر می گذاردکه از معنی غافل می‌مانیم؛ درست برهمان نشانه‌که در پاره‌ای دیگرازاشعار درکنه معنی باریك می‌شویم

۱- T. S. Eliot

وخبر نداریم که موسیقی کلام چقدر برما اثر دارد. نمونه‌ای افراطی رافرض کنیم؛ مثلا نظم بی‌معنای ادوارد لیر[1]، نیافتن معنی دراین شعر دلیل مهمل بودن آن نیست، چراکه این شعر هزلی است در باب معنا، وهمین خود معنای آن است. منظومهٔ «پریشان گوئی‌ها»[2] وصفی است از ماجراها و در یاد وطن برای افسانهٔ مردان دریانورد و سیر و گشت در سرزمین‌های بیگانه.

«The Yougy-Bougy Bo,» و «The Dong with a luminous Nose»

اشعاری هستند دروصف آرزوهای ناکام، یا به عبارتی در حکم ضجه‌ها. در حقیقت ماازموسیقی این‌اشعار، که دراوج زیبائی‌است، ونیز از احساس عدم مسئولیت درقبال معنا یکجا احساس لذت می‌کنیم. یاشعری ازیك نمونهٔ‌دیگر مثلا «Blue Closet» اثرویلیام موریس[3] شعریست بسیار دلنشین، گو اینکه توضیح معنای آن درتوانائی‌من نیست، وباورهم ندارم که حتی‌خود شاعر نیز قادر بوده‌است دراین رهگذر توضیحی‌دهد. این‌شعراثری دارد تقریباً همانندبا تأثیریك ورد یاافسون؛ ولی ورد وافسون فورمول‌هائی هستند انجام پذیر و مشخص، که باید به امید تحصیل نتیجه‌ای معلوم مثلا بیرون کشیدن گاوی از مرداب، مورد استفاده قرار گیرند. لیکن قصدآشکارای این‌شعر (ومن فکر می‌کنم که سراینده دراین معنی موفقست) خلق تأثیریك رؤیاست. برای‌لذت بردن ازاین شعر دانستن معنی رؤیا لزومی ندارد. اما بنی آدمیان اعتقادی راسخ دارند به‌اینکه دررؤیا نیز معنایی نهفته است. پیش ازاین مردم عقیده داشتند-وبسیاری‌هنوز برهمین‌عقیده‌اند. که‌رؤیاازاسرارآینده‌پرده برمی‌گیرد. عقیدهٔ متداول امروزیان اینست که کار رؤیا افشای اسرار گذشته یا دست کم انواع ترسناك‌ترآنست. درك این‌نکته که دور نیست معنای یك‌شعر به‌بیانی‌مگر خود آن‌شعر گفتنی نباشد چیز فوق‌العاده‌ای نیست: اما توجه بدین معنی که شاید دربطن شعر معنائی نهفته باشد وسیع‌تر ازقصدآگاهانهٔ‌شاعر، و چیزی کاملا سوای آنچه که علت خلق آن بوده است، چندان مورد توجه همگان نیست. یکی ازپیچیده‌گوترین شاعران‌نو، سخن‌سرای فرانسوی‌استفن‌مالارمه[4] بودکه‌فرانسویان گاه‌دروصف‌اومیگویند زبانش چندان ناآشناست که، سوای بیگانگان، دیگری به‌مفهوم آن راه نمی‌تواندبرد. شادروان راجرفری[5]، بادستیاری دوست‌خویش چارلزمورون[6]، ازاشعاروی ترجمه‌ای به‌چاپ‌رسانید

1- Edward Lear　　2- Jumblies

3- William Morris　　4- Stephane Mallarmé

5- Roger Fry　　6- Charles Mauron

وبرای شکافتن معمای معانی زیرنویس‌هائی بدان افزود ، وقتی می بینم که انگیزهٔ سرایيدن غـزلی دشوار، مشاهدهٔ انعکاس تصویر سقف برصفحهٔ شفاف میز ، یا مشاهدهٔ بازتاب نور از کف لیوانی لبریز از آب جو بوده است ، فقط می‌توانم گفت که تنها در بیان نحوهٔ پیدایش این شعر می‌توان چنین نکته‌ای را راست انگاشت و پذیرفت ؛ و گرنه معنای شعر این نیست ، و هرآینه درمانگرفت لازم است که به‌عنوان شعر آن‌را بی‌معنی بخوانیم . ممکن است خواندن شعری به‌زبانی که حتی یك کلمه از آن برای‌ما مفهوم نیست سخت درما اثر گذارد. اما هرآینه لختی بعد بشنویم که آن شعر تنها اجتماعی است آهنگین از اصوات، ومعنائی برآن مرتب نیست ، معتقد می‌شویم که مارا فریب داده‌اند وخواهیم گفت که این شعر نبود، بلکه تقلیدی بود از آلات موسیقی ودیگر هیچ. هرگاه بصیرانه بدین نکته پی‌بریم که فقط جزئی ازمعنای شعررا می‌توان در قالبی دیگر ریخت ، این بدان علت است که سروکار مرد شاعر بارمز های ضمیر آگاهست که ورای آنها کلمات‌را راه نیست ، اگر چندمعنا ازدست‌نمی‌رود. بساکه قطعه شعری درنظر خوانندگان معانی گونه‌گون به‌خود گیرد، وآنگاه تمام این‌معانی باآنچه‌که در ضمیـر شاعر یامورد نظر او بوده است یکسره فرق داشته باشد . برای مثال ، ممکن‌است سراینده تجربه‌ای شخصی وکاملا خصوصی را که دردیدهٔ او، باجهان خارج هیچ گونه پیوندی ندارد به‌زبان شعر نقل کرده باشد . باوجود این بعیدنیست که همین شعر ، در نظر خواننده ، به‌صورت بیان حالتی کلی وهمچنین وصف حال تجربه‌ای خاص و متعلق بدو جلوه نماید . تعبیر خـواننده ازیك قطعه شعر شاید سوای تعبیر سرایندهٔ آن ، ودرعین حال هم‌سنگ وحتی بهتر ازآن‌باشد. بساکه از یك قطعه شعرنکاتی برآید بس بیشتر ازآنچه‌که شاعر خود آگاهست . تعبیرهای گوناگون بساکه همه تقریبٍ پاره‌هائی ازیك کل‌واحد باشند . ابهام شعر شاید ازاین مسأله آب خورد که معنای آن وسیع‌تر ونه‌محدودتر ازآنست که بتوان آن را درقالب مکالمات عادی ریخت.

ازاین روباآنکه شعرسعی درانتقال چیزی دارد بیشتر از آنچه‌که از عهدهٔ نثرموزون ساخته است، باز گفتگوی یك انسانست باانسانی دیگر. اگر هم به‌آواز بخوانیدش بازحقیقت همین است که هست. زیرا آواز نیز صورت دیگریست ازگفتگوی دو انسان. توالی بی‌واسطهٔ شعر با مکالمه چیزیست که برای‌آن نمی‌توان قوانین مسلم وضع کرد. هرانقلابی در عالم شاعری شاید

گرایشی باشد درجهت بازگشت به‌زبان روزانه، وچه بساکه خود نیز بدین نکته اعتراف کند. واین‌همان انقلابی است که وردزورث[1] در پیش گفتارهای خود اعلام داشت، وحق بااو بود. ولی همین انقلاب را یك‌قرن پیش از او اولدهام[2]،والر[3]،دنهام[4]و دریدن[5] به انجام رسانیده بودند، وبازهمین انقلاب می‌بایستی یك قرن واندی بعد رخ دهد. پیروان انقلاب زبان جدید شعر را دراین یاآن طریق پرورش می‌دهند ومی‌پیرایند، یا به‌کمال می‌رسانند. ولی، درهمین حال، زبان مردم ازتغییر وتحول بازنمی‌ایستد ومی‌رسد آن روزکه زبان شعر رنگ می‌بازد وکهنه می‌نماید. شاید ما نمی‌توانیم فهمید که زبان دریدن برای حساس‌ترین افراد روزگار وی‌تا کجا طبیعی به‌نظر می‌رسید. البته هیچ شعری موبه‌مو بازگوی همان زبانی‌که شاعربدان سخن می‌گویدو می‌شنود نیست. اما با زبان مکالمهٔ عصر بایستی پیوندی داشته باشد آنچنان نزدیك که خواننده یا شنوندهٔ آن بتواند نزد خود اعتراف کندکه «هرآینه می‌توانستم بازبان شعر حرف بزنم،اینطورصحبت‌می‌کردم». وهمین است‌دلیل اینکه چرا اشعار ناب هم روزگاران ما می‌توانند در ما احساس هیجان و تسلائی برانگیزندکه با هرگونه احساسی‌که ازاشعار بسیار ارزنده‌تر اعصار گذشته درما بیدار می‌شود، کاملافرق داشته باشد.

بنابراین موسیقی شعر باید از همان دست آهنگی باشدکه از مکالمات روزانهٔ مردم ساخته است؛ واین‌بدان معنی‌است‌که موسیقی‌سخن شاعر بایستی ازگفتگوهای عادی محیط‌زندگانی اومایه بگیرد. تاختن برزبان بی‌بی‌سی[6] که اینك زبانی شده است معمول ومورد تقلید، در دایرهٔ بحث کنونی من نیست. ولی‌هرآینه روزگاری رسد که مردم همه مانند یکدیگر حرف زنند، این اختلافی‌که درشیوهٔ نگارش این باآن به‌چشم می‌خورد دیگرلطف‌نخواهد داشت. اماتارسیدن روزگاری اینچنین، که من امیدوارم هرچه دورتر باشد، این برعهدهٔ شاعر است‌که زبانی راکه پیرامون خویش متداول می‌بیند، وهم بدان‌آشناتراست، به‌کارگیرد. همیشه به‌یاد خواهم داشت تأثیر اشعاری راکه ییتز[7] به‌بانگ‌بلند می‌خواند.شنیدن شعراو ازدهان‌خودش، نشان‌می‌دادکه‌برای تجلی‌زیبائی‌های‌شعرآیرلند، آشنائی‌بانحوهٔ‌صحبت مردم‌آن دیارچقدرلازم‌است، حال‌آنکه شنیدن‌شعرویلیام وردزورث از زبان‌اوتجربه‌ای بودکاملادیگرگونه؛ تجربه‌ای‌که شنونده را آنقدرکه متعجب می‌ساخت، خشنود نمی‌کرد. البته

۱- Wordsworth ۲- Oldham ۳- Waller
۴- Denham ۵- Dryden ۶- B.B.C. ۷- W•B•Yeats

ازشاعر نباید چشم داشت که فقط زبان مکالمهٔ شخص خویش‌وخانواده‌ودوستان خاص خودرا مو به‌مو نقل کند. زیرا آنچه او پیرامون خویش می‌یابد، جز مواد خامی که، در بنای اثر خویش، بایستی آنها را مورد استفاده قرار دهد، نیست. او، همچون یك پیکرتراش، ناچاراست که به‌وسیلهٔ کارخویش وفادار ماند، ودرمایهٔ همان صداهائی که به گوشش رسیده است آهنگ وموسیقی کلام خویش‌را ساز کند.

بهرصورت این‌یك خطاست که‌فرض کنیم اشعار همه باید آهنگین‌باشند، یا آنکه آهنگ شعر چیزیست بیشترازیکی ازسازه‌های موسیقی آن. پاره‌ای از اشعاررا برای‌آواز می‌سازند ودراین‌زمانه‌قصدبیشتر اشعار درزبان گرفتن آنهاست، ودر این رهگذر، علاوه برزمزمهٔ زنبوران بی‌شمار یاناله‌ٔکبوتران درنارون های‌تناور، برای صحبت چیزهای دیـگر بسیار می‌توان یافت. کج آهنگی وحتی ناخوش‌آهنگی نیز برای خود جائی دارد، درست همان‌گونه که در یك قطعه شعر، چه بلند وچه‌کوتاه، میان قطعات فشرده باآنهائی که سست‌ترند باید زمینهٔ انتقالی وجود داشته باشد تاهیجانی راکه شدت وضعف پیدا می‌کند، ولازمهٔ ترکیب کلی موسیقی شعراست، جلوه‌ای موزون دهد. ازاین رو می‌توان نتیجه‌گرفت‌که خلق شعری در حد یك شاهکار ناب در توانائی‌هیچ‌کس نیست، مگرآنکه مرد در عالم نثر نیز خداوندی چیره دست باشد.

سخن‌کوتاه آنچه‌که اهمیت دارد کل شعراست بطور یك‌پارچه‌ویکجا. واگرشعری لازم نداشت ـ واغلب نباید ـ که سراپا آهنگین باشد، این دلیل آنست‌که شعررا فقط از الفاظ قشنگ نمی‌سازند. ومن خود باورم نیست که کلمه‌ای رابتوان درزبان خودش، فقط ازنظر صوت، زیبا خواند یانخواند. زیرا این نکته‌که فلان زبان از دیگر زبان‌ها خوش آهنگ‌تراست یانیست، بحثی است‌جداگانه. کلمات ناخوشایند آنهائی هستندکه باجمعی که‌درمیانشان جاگرفته‌اند، سازگار نمی‌آیند. پاره‌ای الفاظ را می‌توان، به‌گناه قدمت، یا به‌علت ناپیراستگی، زشت نامید، ونیزلغاتی هستندکه ناخوشایند بودن آنها ناشی از بیگانگی یابی‌پدری آنهاست (تلویزیون). ولی‌من به‌زشتی وزیبائی واژه‌ای که درزبان خود خوب جاافتاده است، هیچ اعتقاد ندارم. آهنگ یك لغت رامی‌توان زایدهٔ برخورد متقابل آن دانست بادیگر کلمات، واین

ازپیوندی مایه می گیرد که میان این کلمه بادو کلمهٔ ماقبل و مابعد، وسپس به‌طور نامحدود باتمام کلماتی که درسرتاسر متن آمده‌اند حکمفرماست؛ ونیز ازپیوندی دیگر که‌میان معنای خاص لغت درمتن موردنظر باتمام‌معانی دیگرآن درموارد دیگر، یعنی باکلیهٔ تداعی های کم وبسیاری که توسط آن به ذهن راه پیدا می کند، وجود دارد. شك نیست که الفاظ همه‌سرشار نیستند وخوب‌جا نمی‌افتند؛ واین بخشی ازوظیفهٔ شاعراست که‌لغات اندك مایه‌رادرست درآنجاها که بایدرهاسازد. زیرا انباشتن یك شعرهمه ازلغات سرشار بیرون ازحد توانائی ماست، چراکه فقط درلحظاتی خاص است که‌می‌توان کلمه‌ای را آنچنان نشانید که سرتاسر تاریخ یك زبان، یا تاریخ یك تمدن را بـه اشاره‌ای بازگو کند. امااین نوعی تلمیح است که‌روش یاغرابت کاریك شیوهٔ خاص ازشاعری نیست، بلکه‌خاصیتی‌است درماهیت‌کلمه،واز این‌رو چیزی‌است که به‌تمام شاعران یکسان مربوط میشود. قصد من دراینجا تأکید این نکته است که شعرآهنگین شعری را باید گفت که‌هم ازترکیب اصوات وهم‌ازمعانی فرعی لغاتی که درساخت آن به‌کار رفته‌اند، الگوئی آهنگین عرضه‌کند؛ ونیز آنکه این دوالگو یکی هستند وازهم نمی‌توان جداشان‌کرد. چنانچه ایراد کنید که این فقط صوت محض، وآن نیزمجرد از معنای شعر است که میتوان صفت آهنگین را بدان اطلاق‌کرد، من عقیدهٔ پیشین خویش را تکرار میکنم ومیگویم که موسیقی یك شعرازخود شعر همانقدر جدا شدنی است که معنی از شعر.

از تاریخ شعر سفید میتوان به‌دونکته پی‌برد جالب ومربوط به‌یکدیگر. نخست اتکاء به‌زبان مکالمه ، و دیگری اختلاف بارزی که میان شعر سفید دراماتیك باشعرسفیدیست که برای مقاصد حماسی،فلسفی،اندیشمندانه.وتوصیفی مورد استفاده قرارگرفته است؛ اگرچند درعروض همه‌را به‌یك‌نام میخوانند. تکیهٔ شعر برزبان مکالمه ، در شعر دراماتیك مستقیم‌تر از انواع دیگربچشم میخورد. دربیشتر انواع شعر لزوم این نکته که شعر بایستی یادگار زبان مردم عصرخویش باشد، به‌علت میدان گشاده‌ای که مرد سخن سرای درعرضه کردن نحوهٔ بیان و تفکرخویش دارد، کاهش پیدا می کند. برای مثال قطعه شعری از جرارد هاپکینز ۱ ممکن است باطـرز صحبتی که اینك من و شما داریم، یاحتی بانحوهٔ بیان پدران ونیاکان‌ما بیگانه جلوه‌نماید، ولی‌خواننده

Gerard Hopkins –۱

از سخن او چنین نتیجه می گیرد که شعر او بیان بی‌ریای طرز تفکر او، و نمونه راستینی است از نحوهٔ صحبت او با خویشتن. لیکن درشعر دراماتیك شاعر اززبان چهره‌های گوناگون حیات، وتوسط گروه هنرپیشگانی که پروردهٔ دست تهیه کننده‌ای واحدند، یاحتی توسط هنرپیشگانی گوناگون که پروردهٔ دست تهیه کنندگان گوناگون ومتعلق به زمانه های متفاوتند، سینهٔ خود را می گشاید. درچنین صورتی زبان‌او باید جامع تمام اصوات، لیکن درسطحی باشد عمیق‌تر از آنچه که به هنگام صحبت شاعر باخویشتن مورد نیازاوست. پاره‌ای از آخرین اشعار شکسپیر بسیار استادانه وناب ساخته شده‌اند؛ با اینهمه بیان آنها به زبانی است که ویژهٔ یك آدم خاص نیست، بلکه متعلق به جهانی ازافراد است. این زبان ازکلام مردم درسیصد سال پیش‌مایه‌گرفته و، با وجود آن،هم امروز نیز هرآینه حق سخن را نیك اداکنند، این فاصله زمانی ازمیانه برمیخیزد، کما اینکه دریکی از آن چندنمایشنامهٔ اوکه میتوان آنهارا حتی بالباسهای امروز به‌روی صحنه‌آورد، وهملت [1] سرآمد آنهاست، این نکته به‌اثبات رسیده است. تاعصر آتوی [2] شعرسفید دراماتیك رنگ تصنع پذیرفته و، دربهترین حالت خویش، یادآور روزگار گذشته است. چون به نمایشنامه‌های منظوم شاعران قرن نوزدهم که احیاناً **The Cenci** بهترین آنهاست می‌رسیم، مشکل خواهیم توانست در آنها واقعیتی را، ولو به دروغ، قبول کنیم. تقریباً تمام سخن سرایان قرن پیش درعرصهٔ نمایشنامه‌های‌منظوم طبع خویش را آزمودند. این نمایشنامه‌ها، که کمتر کسی آنهارا بیشتر ازیك بار می‌خواند، به‌عنوان شعر گرامی داشته می‌شوند، و معمولا بی‌مزگی آنهارا ناشی از این حقیقت می‌دانند که بیشتر سرایندگان آنها، با آنکه‌شاعرانی سترك بودند، نمایش حرفه‌شان نبود. لیکن اگر قریحهٔ خدادادابن‌شاعران در کار نمایش از این‌هم بیشتر بود، یا آنکه درراه کسب‌این‌هنر رنج‌شاگردی و تحصیل کشیده بودند، باز نمایشنامه‌هاشان شور ولطفی پیدا نمیکرد مگر آنکه‌ذوق‌وتجارب ایشان‌در کارتئاتر به آنها ثابت‌میکرد که، دراین رهگذر، اشعاری باید از دستی دیگر، و سوای آنچه که‌ساخته‌اند. نقص‌اساسی کار فقدان‌طرح یا جنبش و اضطراب یا درك ناقص ازچهره‌های نمایشنامه یاکمبود آنچه‌که تحت عنوان تئاتر می‌توان آورد نیست‌که این نمایشنامه‌ها را اینهمه بی روح ساخته است بلکه عیب در اینجاست‌که آهنگ کلام چنانست‌که در نظر ما

---

[1]- Hamlet [2]- Otway

با گفتار هیچ انسانی مگر یك خوانندهٔ شعر آن را نسبت نمی‌توان‌داد.
حتی در دست توانای استادی همچون دریدن [1] شعر سفید دراماتیك ارزش خویش را بمقدار زیاد از دست می‌دهد. در «همه برای عشق» [2] قطعات پر شکوهی بچشم می‌خورد، با وجود این در نمایشنامه‌های پهلوانی او که با دوبیتی‌های مقفی ساخته شده‌اند، گاه چهره‌ها طبیعی‌تر از آن حرف می‌زنند که درقالب ظاهراً طبیعی شعر سفید به‌گوش می‌رسد؛ اگر چند طرز صحبت آنها به انگلیسی به روانی چهره‌های راسین [3] وکورنی [4] در زبان فرانسه نیست. علل صعود و نزول هر نوع هنر همیشه غامض و سخت درهم پیچیده است، وهمواره می‌توان رد پای چند علت فرعی‌را گرفت‌و پیش‌رفت، گواینکه‌معمولا چند علت عمیق‌تر باز می‌ماند که تشخیص آنها ممکن نیست. دراینجا قصد من آن نیست که دلیل آرم چرا نثر آمد و درکارتئاترجای‌شعر را گرفت؛ لیکن یقین دارم که یك دلیل که‌چرا شعر سفید را اینك‌نمی‌توان درکار تئاتر به خدمت گرفت، این‌است که درسه‌قرن گذشته‌اینهمه اشعار غیر دراماتیك واشعارعالی‌غیردراماتیك‌در این‌رهگذر ساخته و عرضه شده است. این‌اشعار غیر دراماتیك اذهان ما را با آنچه از نظر فورم اشعاری است از همان دست، اشباع کرده‌اند. هرگاه در عالم خیال بتوانیم میلتن [5] را در عصری فرض کنیم قبل از شکسپیر، در آن‌صورت شکسپیر ناچار می‌شدبرای کار خویش وسیله‌ای پیداکند سوای آنچه در کاربست و به‌کمالش رسانید. میلتن شعر سفید را چنان استادانه درکار گرفت که بعد از او کسی حتی به‌گردش هم نرسید، وهرگز نیز نتواند رسید. او بااین کارخویش بیشتراز هرکس دیگر استفاده‌از شعر سفید را در کار نمایش غیر ممکن ساخت، گرچه می‌توان نیز قبول کرد که شعر سفید دراماتیك تمام سرمایهٔ خویش را به‌کاربرده بود و به هیچ روی آینده‌ای نداشت. درحقیقت میلتن استفاده از شعر سفید را درهر زمینه‌ای برای دو نسل بعد از خویش‌غیر ممکن‌ساخت. نخست این پیشاهنگان‌وردزورث ـ تامسون [6]، یانگ [7]، وکوپر [8] بودندکه

۱- Dryden
۲- All for love
۳- Racine
۴- Corneille
۵- Milton
۶- Thomson
۷- Young
۸- Cowper

اولین تلاش را ورزیدند تا مگر شعر سفید را از ورطه‌ای که بردست تقلیدگران میلتن در قرن هیجدهم یافته بود، وارهانند. از قرن نوزدهم مقدار متنوع و بسیاری از شعر سفید به‌جا مانده است، و از آن جمله اشعار براونینگ[1] به‌ویژه در مونولوگ‌های وی نه در نمایشنامه‌هایش، به‌زبان مردم نزدیک‌تر است.

یك تعمیم کلی، شبیه آنچه که گذشت، را نباید به‌معنای داوری دربارهٔ عظمت نسبی شاعران انگاشت، چراکه قصد من فقط جلب عنایتی‌است بتفاوت عمیقی که میان نظم دراماتیك با دیگر انواع شعر حکمفرماست؛ تفاوتی در موسیقی شعر که خود اختلافی است در پیوند آن با زبان روزانهٔ مردم؛ واین مقدمه‌ایست بر نکتهٔ بعدی سخن من و آن‌اینکه وظیفهٔ شاعر نه تنها فقط بر اساس نهاد شخصی او، بلکه نیز بر حسب عصری که خویشتن را در آن می‌نگرد فرق می‌کند در پاره‌ای دوره‌ها وظیفهٔ شاعر کشف امکانات آهنگین و قبول شدهٔ پیوند تثبیت شده‌ایست که میان زبان شعر با زبان کوچه و بازار وجود دارد، ودر دوره‌های دیگر وظیفهٔ او هماهنگ بودن با تحولاتی‌است که درزبان مکالمه روی می‌دهد، و خود دراصل زادهٔ دگرگونی درنحوهٔ تفکر و تأثر پذیریست. این دور و تسلسل برذوق هنری ما اثری عمیق می‌گذارد. درزمانه‌ای همانند عصرما که درزبان شعر نیاز به‌یك دگرگونی، از همان دست که توسط وردزورث بنیاد نهاده شد، احساس شده‌است (بگذریم از اینکه به جائی رسیده است یا نه)، میل ما براین است که، در داوری های خویش در مورد گذشتگان، اهمیت نوآوران را به زیان شهرت آنهائی که دنبالهٔ کار را گرفتند، ونهال تازه‌را آبیاری کردند، جلوه‌ای دو چندان دهیم؛ واین خود، دردیدهٔ مردم بعدازما، شاید دلیلی باشد بر ستایش بیجای ماازدن[2] وناسپاسی ما درحق میلتن.

فکر می کنم چندان گفته‌ام که روشن شده باشد، ولو درصورت امکان، به عقیدهٔ من وظیفهٔ شاعر دراصل این نیست که درزبان، انقلابی نو به راه اندازد؛ چرا که حتی اگرچنین امکانی هم وجود داشت، بازسر کردن در وضعی که دمادم دستخوش دگرگونی بود دلچسب نبود. آرزوی نو آفرینی مدام در زبان و وزن شعر همان‌قدر نادرست‌است که‌چسبیدن لجوجانه به‌زبان گذشتگان. گاه روزگاریست که باید به تسخیر قلمروهای تازه برخاست، وگاه زمانی

۱- Browning ۲- Doune

می‌رسد که بایستی نشست ودل در آبادانی قلمرو تسخیر شده بست . سخن‌سرائی که بیش ازهر کس دیگر زبان انگلیسی راخدمت کرد، شکسپیر بود. او،در طی یك عمر کوتاه، وظیفهٔ دو شاعر را یکجا به انجام رسانید . من در جای دیگر کوشیده‌ام تا به این وظیفهٔ دوگانهٔ اواشارتی کنم، ودر اینجا فقط می‌توانم گفت که شعر شکسپیر را می‌توان اجمالاً به‌دودوره تقسیم کرد. در نخستین دوره شاعر داشت کم‌کمك قالب کلام‌خویش را با زبان عامیانه سازگار می‌کرد آنسان که به هنگام نگارش آنتونی و کلئوپاتر[۱] وسیله‌ای فراچنگ آورده بود که ظرفیت آن را داشت تا هرگونه گفتاری راکه ممکن بود برزبان چهره‌های مختلف نمایشنامه‌جاری شود ، چه‌آبدار وچه مبتذل ، وچه‌شاعرانه وچه‌خشك، به روانی و زیبائی تمام انتقال دهد. وچون بدین مرحله رسید ، دست به صنعتگری وسخن پردازی‌زد. درنخستین دوره ـ شاعری که‌با ونوس وادونیس[۲] آغاز کار نهاده، اما قبل‌ازآن درنمایشنامهٔ «رنج بیحاصل عشق[۳] » وظیفهٔ خویشتن را دریافته بود ـ گرایشی است از تصنع به سوی سادگی ، از بیانی خشك بطرف گفتاری روان و نرم . نمایشنامه‌های بعد حرکتی است از مرحلهٔ سادگی بجانب آراستگی کلام . در اینجا او با وظیفهٔ دیگر شاعر روبروست ـ گفتیم که در یك عمر کوتاه وظیفهٔدوشاعر رایکجا به‌انجام‌رسانید ـ وآن آزمایش‌این مسأله که موسیقی‌شعر را چسان می‌توان آراسته وپیچیده سازکرد بی‌آنکه از زبان مردم‌عصرفاصله گیرد ،وچهره‌های نمایشنامه واقعیت انسانی خویش را در جهان خارج از دست بدهند . دراین مرحله شاعر ماسرایندهٔ سیمبلین[۴] ، «قصهٔ زمستان»[۵] «پریکلس»[۶]، و طوفان»[۷]است .ازجمله کسانی که‌این.جستجو ایشان‌رافقط‌بدین مسیر کشانید میلتن بزرگترین استاد است . می‌توان تصورکرد که میلتن در آنگاه‌که برای ایجاد هم نوائی در موسیقی‌لغات مشغول جستجوست، گاه می‌رسدکه حتی یك‌کلام اززبان اجتماع درسخنش راه پیدا نمی‌کند . ونیز وردزورث ، در تلاش خویش به قصد بازیابی زبان مردم ، گاهگاه از مرز می‌گذرد ولطف شاعرانه از سخنش می‌گریزد. اغلب این گفته راست‌درمی‌آید که تنها با پیش رفتن بسیار است‌که می‌توان دریافت‌تا‌کجا رفته‌ایم، گواینکه

۱- Antony and Cleopatra
۲- Venus and Adonis
۳- Love's labour lost
۴- Cymbeline
۵- The winter's Tale
۶- Periclès
۷- The Tempest

شخص باید شاعری باشد بسیار توانا و سترك تا بتواند چنین ماجراهای سهمناکی را ازسر بگذراند.

تاکنون همه از نظم گفته‌ام نه ساخت شاعرانهٔ شعر، وحال وقت یادآوری این نکته است که جذبهٔ یك شعر را نباید در بیت بیت آن جستجو کرد، که این کیفیتی است گسترده در سرا پای آن؛ وتنها با دانستن این مطلب است که می‌توان به مسألهٔ جنجالی شعر عروضی وشعر آزاد نزدیك شد. در بعضی از نمایشنامه‌های شکسپیر، درصحنه‌های خاص می‌توان طرح موسیقی راپیداکرد ودر نمایشنامه‌های کامل‌تراو این موسیقی کیفیتی است پراکنده در سرتاسر نمایشنامه. این موسیقی هم هماهنگی تصاویراست و هم همنوائی اصوات. آقای ویلسون نایت[1]، ضمن بررسی چند نمایشنامه، نشان داده است که استفاده از تصاویر مکرر وتصاویر چشم گیرتر در سراپای نمایشنامه چطور به تأثیر کلی آن کمك می‌کند. یك نمایشنامهٔ شکسپیر خود یك ترکیب موسیقی بسیار پیچیده است؛ ودر این ترکیب کلی آنچه راکه آسان‌تر می‌توان جست قالب‌های عروضی است که مثلا فلان قطعه غزل است یاقصیده، یاترجیع بندیادوبیتی یامسدس. گاه تصور می‌شود که شعرنو خویشتن را از این قالب ها سبکبار ساخته، حال آنکه من از بازگشت بدانها نشانه‌هائی یافته‌ام وحقیقت آنکه عقیده‌دارم میل بازگشت به‌سوی استفاده‌از این فورم ها، وحتی آرایش طرح آنهاست، نکته ایست فنا ناپذیر، وهمانقدر لازم ودائمی است که برگردان یا دم گرفتن برای تصنیف‌های روز مورد نیازاست. بعضی‌فورم‌ها بازمانه‌ای خاص سازگارترند، بر همین منوال همهٔ قالب ها بیشتر فراخور یك‌زمانهٔ خاصند تا اعصار دیگر. در مرحله‌ای ترکیب بند فورم طبیعی ودرست برای قالب‌بندی زبان روزاست. اماترکیب بند هرچه آراسته‌تر شود، درپرداخت خوب آن قوانین بیشتر بردست وپای شاعر می‌پیچد، وتردید نیست که‌سرانجام در لحظهٔ کمال خویش بازمی‌ایستد؛ واز آنجا که‌در تصرف دید معنوی نسل گذشته است، از زبان متغیر کوچه‌وبازار به سرعت می‌برد وبدین قرار قدر خویش را ازدست می‌دهد؛ چون فقط مورد استفادهٔ آن نویسندگانی قرار می‌گیرد که چون مایه‌ای ندارند تامتاعی جدید به‌بازار آرند، چارهٔ آسان رادرآن می‌بینند که احساسات شکل ناگرفتهٔ خویش را، بدین امید واهی که شکل خواهدگرفت، درقالب های آماده بریزند. ستایش ما ازیك غزل ناب آنقدر

1- Wilson Knight

که‌در گرو قدرت ومهارت شاعر در سازگار کردن الگوی شعر با سخنی که خود درسینه دارد هست، به خاطر چیره‌دستی اودر وفق دادن شخص خویش بااین الگوی آماده نیست. بدون این تناسب که همانقدر که به‌زمانه مربوط می‌شود به قریحهٔ ذاتی نیز ارتباط دارد، آنچه‌که‌باز می‌ماند،دربهترین نوع خویش، جزقافیه پردازی نیست. وهرگاه که‌عنصرموسیقی‌یگانه عنصرموجود بود، آن نیز خود از میانه برمی‌خیزد. فورم های آراسته باز می گردند، اما خواهی نخواهی دورانی خواهد رسید که اینها همه کنار گذارده خواهند شد.

درمورد شعر آزاد بیست‌و پنج سال پیش چنین اظهار عقیده کرده‌ام که برای شاعری که می‌خواهد اثری‌ناب از کار درآورد، هیچ شعری آزاد نیست. هیچ‌کس دیگر بهتر ازمن نمی‌تواند دریافت که زیرعنوان شعرچه بسیارنثربد که تحویل داده شده است. گرچه این مسأله‌که این نویسندگان آیاشعر بد ساخته‌اند یانثربد، یااینکه شعری آورده‌اند دریك شیوهٔ‌نو، برای من تفاوت نمی‌کند. اما فقط ازیك شاعر بد می‌توان چشم داشت که، به امید رهائی از قید قالب، به آغوش شعر آزاد بگریزد. شعر آزاد انقلابی بود علیه فورم، و یك زمینه چینی برای خلق فورم های نوین یاتجدید فورم های گذشته.

درشعر آزاد، علی‌رغم یکپارچگی ظاهری کلام، که فقط نمایشگر یك فورم معلوم است، یکپارچگی درونی، که نکته‌ایست مربوط به‌تمام اشعار، اهمیت پیدا می کند. شعر پیش از فورم به‌وجود می‌آید، بدین معنی‌که فورم راباید ثمرهٔ کوشش‌کسی دانست که برای گفتن سخنی درسینه دارد. درست همان طورکه قوانین عروضی تنظیم نکته های مشترکی است که در وزن اشعار یك سلسله از شاعران متأثر ازیکدیگر تکرار شده است.

قالب هارا باید شکست واز نوساخت. ولی من معتقدم که هرزبانی، تاآنگاه که‌همان زبان پیشین‌باقی‌می‌ماند، قوانین ومحدودیت های خاص خود را تعیین می کند و، دربرابر، آزادی هائی نیز مقرر می‌دارد، و وزن زبان مکالمه والگوی صدا های خودرا معلوم می‌سازد. زبان همواره درتغییراست، وگسترش آن درزمینهٔ نحو، لغت، تلفظ، آهنگ کلام، وحتی بالمآل تنزل آن چیزیست که شاعر باید بپذیرد و به‌بهترین‌وجه درکار بندد. او نیز در سهم خویش از امتیاز سهیم بودن در گسترش ونگاهداشت ماهیت زبان، وظرفیت آن دربیان وانتقال انواع ومراحل دقیق احساس وهیجان برخوردار است.

وظیفهٔ او هم پاسخی است به دگرگونی زبان و معرفی آن ، و هم مبارزه با سقوط آن به سطحی فروتر از آنچه که وی از گذشتگان آموخته است. آزادی عمل او حربه‌ایست برای جلوگیری از ایجاد بازار آشفته .

اینکه شعر معاصر به کجا رسیده است ، باید شمارا بگذارم تا خود قضاوت کنید. گمان می کنم همه قبول داشته باشید که آثار بیست سال گذشته را، هر آینه بتوان درخور طبقه بندی شمرد ، باید به‌عنوان آثاری طبقه بندی کرد منسوب به دورانی که شاعران درجستجوی زبان متناسب عامیانه این درو آن در می‌زده‌اند. تا نیل به هدف ایجاد وسیله‌ای منظوم درکار نمایش ، هنوز راهی دراز درپیش است که بایدسپرد؛ وسیله‌ای که، به‌یاری آن، حرف‌های مردم هم روزگار خویش را بشنویم، وچهره‌های نمایشنامه بتوانند ناب‌ترین اشعار را برزبان آرند بی‌آنکه به‌مغلق گوئی افتند، همچنانکه پیش‌پا افتاده ترین حرف‌ها نیز ، بی‌خطر ابتذال ، بدان وسیله گفتنی باشد، اما چون به مرحله‌ای رسیدیم که زبان شعر توانست جای خود را بگشاید ، زان پس دوره‌ای آغاز خواهد شد که همه در تکمیل موسیقی سخن خواهد گذشت . من بر این عقیده‌ام که یك شاعر می‌تواند با مطالعه‌درموسیقی‌توشهٔ بسیار بر گیرد . ولی ازاینکه معرفت‌فنی به‌فورم‌های موسیقی برای شاعر تا کجا لازم است ، چیزی نمیدانم ، زیرا خود ازاین دانش بی‌بهره‌ام . اما عقیده دارم که از عالم موسیقی احساس وزن وترکیب بیش ازهر عامل دیگر مورد نیاز شاعر است . معتقدم که‌یك شاعر ممکن است بیش از حد لازم به موسیقی گراید ودر نتیجه در آثارش رنگ تصنع ظاهر شود . ولی می‌دانم که‌ممکن است یك‌شعر ، یایك‌قطعه ازآن ، پیش ازآنکه به‌زبان لغات‌درآید، به‌صورت‌قطعه‌ای آهنگین‌هستی‌پیدا کند، وازهمین آهنگ اندیشه‌ای و نقشی‌زاده شود.من اعتقاد ندارم که این تجربه‌ایست خاص من.استفاده ازتم های‌مکرر در شعر همانقدر طبیعی است که در موسیقی . در شعر امکاناتی‌هست همانند با گسترش یك تم خاص توسط دسته‌های مختلف آلات موسیقی. در یك شعر امکان انتقال‌هائی هست که می‌تواند با قسمت های مختلف بیك سمفونی یا کوارتت مورد مقایسه قرار گیرد . همچنین برای تنظیم موسیقی وار مضمون شعر امکاناتی وجود دارد . برای جان گرفتن نطفهٔ یك شعر سالن کنسرت جائی مناسب تر از خانهٔ اپراست . من بیش ازاین نمی‌توانم بگویم

وباید این سخن را به کسانی بگذارم که در موسیقی تحصیل کرده‌اند. حال باز به‌یاد شما می‌آرم دو وظیفه‌ای را که بر عهدهٔ شاعر است، و دو مسیری که در زمانه‌های مختلف زبان را بایستی در جهات آنها به‌کار انداخت؛ آنسان که در کار آرایش موسیقی کلام شعر هرقدر پیشرفت حاصل کند، باز باید چشم انتظار روزی بود که لازم نماید شعر بار دیگر به‌زبان عامیانه باز گردانده شود. همان مسائل از نو جان می‌گیرند، نهایت هر روز به رنگی دیگر؛ و همان‌طور که ف. س. الیور[1] درباب سیاست گفته است، شعر همواره با ماجرائی روبروست که هرگز پایان ندارد.

F.S. Oliver -۱

ت . س . الیوت[1]

مذهب و ادبیات

آنچه میخواهم بگویم بیشتر در طرفداری از مطالب ذیل است :
نقد ادبی را باید با نقدی از یك دیدگاه مشخص اخلاقی ومذهبی تکمیل کرد .
تا آنگاه که درهر زمانه ، میان مردم ، بر سرمطالب اخلاقی و مذهبی توافقی همگانی است ، نقد ادبی می‌تواند برای خویش موجودیتی سوا به‌هم رساند .
درزمانه‌ای همانند روزگارما که اینچنین توافق‌همگانی وجود ندارد ، بریك خوانندهٔ با ایمان بیش ازپیش لازم می‌نماید که‌خواندنی‌های خویش و بویژه آثار تخیلی‌را بامعیارهای صریح اخلاقی ومذهبی‌مو بمو ارزیابی کند. «عظمت» ادبیات‌را نمی‌توان فقط به‌معیارهای ادبی‌سنجید ، اگر چند به‌یاد باید آورد

۱- T S. Eliot

که تشخیص « ادبیات » بودن یا نبودن آن تنها به‌یاری معیارهای ادبی امکان پذیراست.

چندین قرن است که بی‌جاروجنجال چنین پنداشته‌ایم که میان ادبیات با الهیات ارتباطی نیست؛ واین خود به‌معنای انکاراین نکته نیست که ادبیات (تکرارمی‌کنم که منظور من در اصل آثارتخیلی است) با پاره‌ای معیارهای اخلاقی مورد داوری قرار گرفته ومی گیرد ودرآینده نیزاحیاناً همیشه چنین خواهد بود، اماداوری‌های اخلاقی درمورد آثار ادبی، فقط مبتنی بر آن دسته ازموازین اخلاقی است که در نظر هرنسل قابل قبول می‌نماید، گواینکه آن نسل خود براساس آن اصول روزگار بگذراند یانه. در زمانه‌ای که مردم پاره‌ای‌اصول مشخص را قبول کرده‌اند، بساکه این‌اصول کمابیش راست‌باشند؛ اگرچند، دردورانی اینچنین، همین اصول همگانی ممکن است پندارهائی ازقبیل «افتخار» «شرافت» یا «انتقام» را تا بدانجا برکشند که از نظر دینی هیچ پذیرفتنی نباشد. مبانی‌اخلاقی درام درعصر ملکهٔ الیزابت برای‌مطالعه زمینه‌ای جالب است، ولی‌آنگاه‌که این اصول مشترك اززمینهٔ مذهبی‌خویش جداگردند، وباالنتیجه بیشتر و بیشتر به‌سوی عرف صرف گرایش پیداکنند، دستخوش دگرگونی‌قرارخواهند گرفت. درچنین روزگارانی‌اخلاقیات در معرض آنست که توسط ادبیات دگرگونی پذیرد؛ چندانکه در عمل مشاهده می‌کنیم که هرآنچه راکه درعالم ادب «قابل اعتراض» می‌شمارند، درحقیقت همان چیزیست که نسل حاضربدان خوندارد. این نکته‌ایست بدیهی که‌آنچه که نزد یك نسل تحمل ناکردنیست از طرف نسل‌دیگر به خونسردی تمام پذیرفته خواهد شد. این خاصیت دگرگونی‌پذیری را در معیارهای اخلاقی گهگاه، با خرسندی تمام، دلیلی می‌پندارند برکمال پذیری آدمی؛ حال آنکه‌تنها گواهی‌است براین‌حقیقت که داوری‌های اخلاقی‌مردم تاکجا سست و بی‌بنیاد است.

دراینجا منظورمن ادبیات مذهبی نیست، بلکه‌کار برد مذهب ماست در کارنقد آثار ادبی، از هرگونه که هستند. درهرحال، شاید بهترآن باشدکه نخست آن سه مفهومی را معلوم کنم که به هنگام بحث ازادبیات مذهبی‌مورد نظر منست. نخستین آنها موردیست که اصطلاح ادبیات مذهبی را با همان مفهومی به‌کارمی‌بریم که وقت صحبت از «ادبیات تاریخی» یا «ادبیات علمی» منظورماست. قصد من آنست که ما می‌توانیم به عنوان ادبیات ترجمهٔ آزاد

کتاب مقدس یا آثار جرمی تیلور[1] را همان گونه مطرح کنیم که نوشته‌های تاریخی کلارندن[2] یا گیب بون[3] این دو مورخ نامدار انگلیسی، یا منطق برادلی[4] یا تاریخ طبیعی بافن[5] را. این نویسندگان همه مردانی بوده‌اند که، از سر تصادف، پا به پای هدف‌های دینی، مذهبی، تاریخی، یا فلسفی خویش در کار برد زبان نیز استعدادی داشتند چندان که آثارشان را در مذاق همهٔ کسانی که از نگارش خوب لذت می‌برند، شیرین می‌کند؛ ولو آنکه این خوانندگان به مقاصد اصلی نویسنده کمترین توجهی نداشته باشند. در اینجا باید افزود که اگر چند بعید نیست یك اثر علمی یا تاریخی یا دینی یا فلسفی که در ضمن یك اثر ادبی نیز هست، با گذشت زمان ارزش تمام جنبه‌های خویش مگر ادبی را از دست بگذارد، باز کلمهٔ ادبیات بر آن دریغ است مگر آنکه در زمینهٔ علم یا جز آن برای مردم عصر خویش ارزشی داشته باشد. من با آنکه در لذت بخش بودن این آثار حرفی ندارم، نگرانیم بیشتر در سوء استفاده از آنهاست. کسانی که از این قبیل نوشته‌ها فقط به خاطر لطف ادبی‌شان لذت می‌برند، ذاتاً انگلاانند، و می‌دانیم که چون شمارهٔ انگلان فزونی گرفت بلا می‌خیزد. وجا دارد علیه مردان دانشوری که در ستایش لطف ادبی کتاب مقدس یا کتاب مقدس به عنوان «شکوهمندترین نمونهٔ جاوید نثر در زبان انگلیسی» داد سخن داده‌اند، درشتی آغازم. آنها که از کتاب مقدس به عنوان «یاد بود جاویدان نثر انگلیسی» سخن می گویند، آن را فقط بصورت بنائی یاد بود بر فراز گور مسیحیت میستایند. ولی از حاشیه‌رفتن باید پرهیز کرد فقط کافی است اشاره نمایم که درست همانطور که اگر آثار کلارندن، گیب بون، بافن، یا برادلی به ترتیب از نظر تاریخی، علمی، و فلسفی ارزش نداشتند، در عالم ادب نیز به پایگاهی چنان رفیع نمی‌رسیدند، تأثیر ادبی کتاب مقدس در ادبیات انگلیسی نیز بدان سبب نیست که این کتاب به عنوان یك شاهکار ادبی مورد توجه بوده است، بلکه از آنست که همواره آن را بازگوئی از کلام خدا پنداشته‌اند. واین حقیقت که اینك سخندانان آن را به عنوان ادبیات در زبان گرفته‌اند؛ بسا که خود نشانی باشد بر پایان روزگار نفوذ ادبی این کتاب.

۱– Jeremy Taylor
۲– Clarendon
۳– Gibbon
۴– Bradley : logic
۵– Buffon : Natural History

نوع دیگر پیوند ادبیات با مذهب آن چیزیست که در آثاری تحت نام «اشعار مذهبی» یا «اشعار زاهدانه» یافته می‌شود. حال وضع یك دوستدار شعر در قبال این شاخه از سخن سرائی چیست؟ (منظور من از دوستدار کسی است که در شناخت شعر و لذت جوئی از آن خواننده ایست متکی به خویش نه آنکه فقط بازگوکنندهٔ تحسین این و آن است) - در اینجا قصد من تمام نکاتی است که از کلمهٔ شاخه می‌توان دریافت. این خواننده اگرچند خود کمتر اعتراف دارد، معتقد است که تعریف شعری با صفت «مذهبی» خود اشاره‌ایست به وجود محدودیت‌هائی کاملا معلوم. در نظر اکثریت انبوه دوستداران شعر، «شعر مذهبی» فقط گونه‌ایست از اشعار سبك مایه. یك سخن سرای مذهبی، شاعری نیست که تمام مایه‌های شعر را بایك روح مذهبی درآمیزد و در کار گیرد، بلکه شاعری است که از آن همه سرمایهٔ سرشار فقط به جزئی اندك دل خوش ساخته‌است؛ شاعریست که آنچه را که مردم تأثرات عمدهٔ خویش می‌شمارند، نادیده می‌انگارد، وهم بدانوسیله اعتراف می کند که از آنها بیگانه است. به عقیدهٔ من اینست عقیدهٔ واقعی بیشتر دوستداران شعر دربارهٔ سخن سرایانی از قبیل واآن[1] سوتول[2] کراشا[3] جرج هربرت[4] یا جرارد هاپکینز[5]

ولی، برتر از این، می‌توانم پذیرفت که تا حدی حق با این خرده گیران است چون یك نوع شعر از قبیل آثار کسانی که اشاره کردم هست که فرآوردهٔ یك وجدان مذهبی خاص است، وممکن است بی‌وجود آن هوشیاری کلی که از سخن سرائی بزرگ انتظار می‌رود، هستی پیدا کند. در پاره‌ای از سخن‌سرایان، یا در قسمتی از اشعار ایشان، این هوشیاری کلی بعید نیست که هستی یافته باشد، ولی بسا که در طریق نمایش آن مراحل ابتدائی را کنار گذاشته، و فقط فرآوردهٔ نهائی را جلوه داده باشند. تمیز دادن اینان از آنهائی که طبع مذهبی یا ایمانی‌شان فقط نمایشگر آن وجدان خاص ومحدود است، بسا که خیلی دشوار باشد. من نمی‌خواهم وانمود کنم که واآن، یا سوتول، یا جرج هربرت، یا هاپکینز سخن سرایانی بزرگند، بلکه اطمینان دارم که دست کم آن سه شاعر نخستین سخن سرایانی هستند با همین گونه وجدان تنگ. اینان را نمی‌توان شاعران مذهبی بزرگی شمرد درست به همان مفهوم که از سخن-

---

Vaughan —۱ Southwell—۲
Crashaw—۳ George Herbert—۴
Gerard Hopkins — ۵

سرایانی مانند دانته[1] ، یا کرنی[2] ، یا راسین[3] ، حتی در آن نمایشنامه‌هائی که‌ایشان را با مطالب مذهبی سروکاری نیست، بعنوان شاعران مذهبی، به‌بزرگی یاد می‌شود، نه حتی درمعنائی که ازویلون[4] و بودلر[5] ، باکلیهٔ نقطه ضعف‌ها و نواقصی که در آنها هست، به‌عنوان‌شاعران مذهبی‌یاد می کنند . ازعهدچاسر[6] به بعد، شعرمذهبی (درهمان معنائی‌که مورد نظر منست) در انگلستان کمابیش به اشعارسبك مایه محدود ومنحصرشده است .

بازتکرارمی کنم که هنگام صحبت‌ازمذهب‌وادبیات منظورمن تنهاروشن کردن این نکته است که دراصل روی سخنم با ادبیات مذهبی نیست ، بلکه رابطه‌ایست که باید میان مذهب وادبیات ازهردستی که هست، حکمفرما باشد. چنین است که در نوع سوم ادبیات مذهبی می‌توان به یك اشاره قناعت کرد و گذشت . اینجا قصد من آثارادبی کسانیست که صمیمانه درپی آنند تا ایده‌ای مذهبی را در آثار خویش به جلوه درآرند، و از آن می‌توان تحت عنوان تبلیغات یادکرد . دراین نکته البته منظورمن داستان‌های لذت بخشی است مانند «مردی‌که پنجشنبه بود»[7] یا « بابابراون »[8] اثر چسترتون[9]. هیچ کس بیشترازمن‌ازاین‌آثارلذت‌نمی‌برد، وآنها رانمی‌ستاید؛ فقط می‌خواهم یاد آور شوم که‌اگرهمین نتیجه، مورد نظراشخاص پرشوراماکم استعدادترازچستر-تون قرارگرفت، اثرمنفی خواهد داشت . ولی نکتهٔ مورد نظرمن اینست که این قبیل نوشته‌ها را در بررسی جدی رابطهٔ ادبیات با مذهب هیچ گونه جایگاهی نیست ؛ چراکه اعمالی آگاهانه‌اند در جهانی‌که معتقد است مذهب را با ادبیات به‌هیچ روی پیوند نیست. این رابطه‌ایست آگاهانه و محدود، وآنچه‌که من می‌خواهم ادبیاتی‌است که ناآگاهانه، نه از سرعمد وجسورانه، رنگ مذهب داشته باشد. زیراکتاب چسترتون لطف خویش را مدیون این حقیقت است که در جهانی به‌بازارآمده است که به‌طور قطع و یقین بامذهب میانه‌ای ندارد .

من قبول دارم که ما خود نمی‌توانیم دریافت که چه‌کامل و در ضمن

1- Dante
2- Corneille
3- Racin
4- Villon
5- Baudelaire
6- Chaucer
7- Man Whowas Thursday
8- Father Brown
9- Chesterton

چقدر نابخردانه ادبیات خویش راازقضاوت مذهبی بی‌بهره می‌سازیم. هرآینه جدائی کامل ایندو امکان داشت، بساکه اشکالی پیش نمی‌آمد. ولی‌این‌جدائی کامل نیست و هرگز روی کمال نخواهد دید. اگر داستان را نمونهٔ ادبیات بگیریم ـ زیرا داستان وسیله‌ایست که بوسیلهٔ آن ادبیات بر گروهی کثیرتر اثر می‌گذارد ـ شاید بتوانیم این جدائی تدریجی ادبیات را ازمذهب دست کم در سیصد سال اخیر ملاحظه کنیم. بانیان[1] و تا حدودی دفو[2] مقاصد اخلاقی داشتند. در قصد نخستین جای شك نیست، لیکن در مورد دفو می‌توان تردید رواداشت. اما از عصر دفو جدائی داستان از مذهب همچنان ادامه داشته است. درین سیر سه‌مرحلهٔ عمده پیدا شده است. در نخستین مرحله، داستان ایمان مذهبی را به‌دل جا داد، ولی از تصویری که ازحیات می‌کشیدپاك کرد. فیلدینگ[3] و دیکنز[4] و تکری[5] بدین مرحله تعلق دارند. در مرحلهٔ دوم در مذهب تردید روا داشت، و احساس نگرانی کرد؛ یا آنکه باآن‌درآویخت. جورج‌الیوت[6] جرج هربرت‌جرج‌مردیت[7] و توماس‌هاردی[8] از این دوره‌اند. مرحلهٔ سوم همانست‌که ما خوددر آن زندگی می‌کنیم، و کلیهٔ داستان سرایان معاصر مگر جیمزجویس[9] همه بدان تعلق دارند. این مرحله جایگاه کسانی است‌که از ایمان مذهبی هیچ سخن نشنیده‌اند مگر به‌صورت تاریخنامه‌ای سراپا نادرست.

حال آیا مردم به‌طورکلی پای‌بند عقیده‌ای خاصند؟ پای‌بند مذهب‌یا مخالف آنند؟ وآیا شعر و داستان‌را به خاطر این عقیده و فقط با یك‌بخش جداگانه از ذهن‌خویش‌می‌خوانند؟ رفتار،زمینهٔ مشترك مذهب‌است باداستان. موازین‌اخلاقی‌وقضاوت‌ما، وخرده گیری مااز‌خویش،ونحوهٔ‌رفتاری که‌نسبت به هم‌نوعان‌خود داریم، همه را مذهب به‌ما تحمیل‌می‌کند. داستانی که‌می‌خوانیم، بررفتار مانسبت به‌هم‌نوعان‌خویش‌وانگاره‌هائی که ازخود داریم‌اثرمی‌گذارد. وقتی داستان دربارهٔ کسانی می‌خوانیم که‌رفتاری خاص داشته‌اند، و نویسنده‌با ایشان روی موافق نشان می‌دهد، وبا برداشت خویش از نتیجهٔ کردار ورفتار

۱- Bunyan ۲- Defoe
۳- Fielding ۴- Dickens
۵- Thackery ۶- George Eliot
۷- George Meredith ۸- Thomas Hardy
۹- James Joyce

آنها ، که همه ساخته و پرداختهٔ دست‌های خوداوبند، دعای خیر بدرقهٔ راهشان کرده است ، دور نیست که تحت تأثیر قرار گیریم ، و بدان طرز رفتار میل کنیم. وقتی که داستان سرای این عصر تك نفر یست که در تنهائی و فقط برای خود می‌اندیشد، بعید نیست که برای کسانی که استعداد قبول سخنان او را دارند چیزهائی مهم بهر عرضه داشته باشد. او که تنهاست شاید فقط با فرد حرف زند ؛ اما بیشتر داستان سرایان کسانی هستند که با جریان آب پیش می‌روند ، نهایت اندکی سریع تر . ایشان مردمی حساس اما از خرد کم بهره‌اند .

ازما انتظار می‌رود که در مورد ادبیات گشاده نظر باشیم ، و تعصب و عقیدهٔ شخصی را کنار گذاریم ، ویك داستان را همچون یك داستان ، و یك نمایشنامه‌را مانند یك نمایشنامه در نظر آریم. با این چیزی که در این کشور به‌غلط نام «سانسور» گرفته‌است ـ این چیزی که کنار آمدن با آن خیلی مشکل‌تر از سازگاری با یك سانسور رسمی است ،چراکه نمایشگر عقاید افراد در یك دموکراسی غیر مسئول است ـ من روی موافقتی ندارم. از یك جهت، چون اغلب کتاب‌هائی را که نباید سانسور می کند، و نیز تأثیر آن از تأثیر تحریم معاملهٔ مسکرات زیادتر نیست ؛ و از جهتی، به‌علت آنکه تظاهریست از این خواست درونی که کنترل دولتی بایستی جانشین نفوذ نجیبانهٔ خانگی شود ؛ وهم به‌طور کلی بدین‌سبب که فقط برمبنای عادات و رسوم کار می کند، و برموازین مشخص اخلاقی و مذهبی استوار نیست، ولزوماً احساس امنیتی دروغین می آفریند که مردم باور کنند برهر کتابی که آزاد گذاشته شده است، زیانی متصور نیست. دراین نکته که آیا چیزی به‌نام کتاب بی‌ضرر وجود دارد، جای تردید است. ولی به‌احتمال بسیار قوی کتاب‌هائی‌هستند که ، از فرط ناخواندنی بودن ، گمان نمی‌رود کسی را زیانی رسانند . ولی این نکته مسلم است که یك کتاب فقط به‌دلیل آنکه کسی آگاهانه از آن ضرر ندیده‌است ، زیانبخش نیست . واگر ما ، به عنوان خوانندگان ، اعتقادات مذهبی و اخلاقی خود را کنار گذاریم و فقط از سر تفنن یا ، در سطحی بالاتر ، برای لذت از زیبائی چیز بخوانیم من خاطر نشان می کنم که نویسنده ، قطع نظر از نیت آگاهانهٔ خویش از نگارش کتاب ، درمقام عمل چنین وجه امتیازی را تشخیص نمی‌دهد. نویسندهٔ یك اثر تخیلی سعی براین دارد که برما به‌عنوان بنی‌آدمیان اثر گذارد ، ولو آنکه خود بدین نکته واقف باشد یا نباشد ؛ و ما بنی‌آدمیان ، خواهی نخواهی، از آن تأثر می‌پذیریم . به‌عقیدهٔ من تأثیر چیزهائی که می خوریم ، فقط به لذت چشیدن و جویدن محدود نمی‌شود که

ضمن اعمال هضم وجذب برسراپای وجود ما اثر می‌نهد، ومن معتقدم که این نکته در باب آنچه که می‌خوانیم نیزعیناً صادق است.

این حقیقت که هر آنچه را که می‌خوانیم فقط به‌ذوق ادبی ما مربوط نمی‌شود، ویکراست برسراپای وجودی که مائیم اثر می‌نهد (اگر چه همراه با تأثرات دیگر) به‌عقیدهٔ من بـا یك بررسی درست در سرگذشت تحصیل ادبیات در تك‌تك ما می‌توان ملاحظه کرد. مثلا درنظر آرید کتاب‌خوانی‌های روزگار جوانی کسی را که دربرابرادبیات دراوکما بیش حساسیتی هست. به‌عقیدهٔ من هرکس که دربرابروسوسهٔ شعرتأثر می‌پذیرد، می‌تواند به‌یادآوردلحظاتی را که، درعهد جوانی، به‌سحر کلام شاعری‌دامن اختیار ازکف می‌داده‌است؛ وچه بسا که چندین شاعر یکایك، ازپس یکدیگر، اورا ازخود بیخود کرده باشند. دلیل این شیفتگی زودگذر فقط این نیست که، درعهد جوانی، تأثر پذیری ما از شعربیشتر از دوران کمال است. آنچه‌که اتفاق می‌افتد نوعی هجوم یا تجاوز به‌شخصیت پرورش نایافتهٔ خواننده است توسط شخصیت نیرومند ترشاعر؛ و همین ماجرا ممکن است، حتی در سنین بالاتر، درمورد کسانی رخ دهدکه چندان مطالعه‌ای ندارند. چند صباحی نویسنده‌ای وجود ما را تسخیر می‌کند. بعداز اونوبت به‌دیگری می‌رسد، تا سرانجام این تأثرات در ذهن ما اندك اندك شروع به‌تأثیرمتقابل در یکدیگر می‌کنند. ماهرکدام را می‌سنجیم ومی‌نگریم که هریك را خاصیتی است که در دیگران نیست، ونیز کیفیتی‌که با کیفیت‌های دیگران سازگار نمی‌آید. در این وقت رفته رفته بنای نقد می‌گذاریم، وهم این توانائی روزافزون ما درکار نقد است که نمی‌گذارد سراپا در تسخیریك‌شخصیت خاص ادبی قرارگیریم. ویك منتقد خوب ـ وبرهمه‌ماست که‌سعی کنیم‌تا درکار نقد کسی باشیم وکار سخن‌سنجی رافقط به‌آنها‌که در روزنامه‌ها نظرمی‌دهند، نگذاریم ـ کسی است‌که مطالعه‌ای مبنی برنکته سنجی روز افزون را باحساسیتی شدید وپایدار پیوند می‌دهد. ارزش‌مطالعه بسیار به‌انباشتن ذهن، یاگردآوری معلومات، یاهمانطور کـه گاهی اوقات گفته می‌شود تشکیل یك ذهن انباشته نیست، بلکه ازآنست که تأثرات پی‌درپی شخصیت های نیرومند مارا به‌جائی می‌رساند که‌از قید نفوذ یك شخصیت خاص یاتنی چند از آنان شانه تهی می‌سازیم. عقاید گوناگون درباب حیات درذهن‌ما کنارهم می‌ایستند، وبریکدیگر اثرمیگذارند ودرآن میانه شخصیت ماااظهار وجود می‌نماید، وهرکدام را، بانظمی‌که خاص خود

ماست، جایگاهی ویژه می بخشد.

این فرض که داستان ومقاله وشعر ، یعنی‌آثاری که دروصف اعمال و افکار و اقوال و احساسات بنی‌آدمیان خیالی فراهم شده‌اند ، برمعرفت ما به حیات مستقیماً می‌افزایند ، هیچ درست نیست. دانش بی‌واسطه در باب زندگی، معرفتی است که مستقیماً به‌شخص ما مربوط می‌شود ؛ معرفتی است درین زمینه‌که مردم به‌طور کلی چگونه‌رفتارمی کنند، ورویهمرفته‌چگونه‌اند؛ البته‌تاآنجاکه‌آن‌قسمت ازحیات‌که ماخود نیزدرآن شرکت داشته‌ایم ، مواد این‌تعمیم‌رادراختیارمان می گذارد. کسب معرفت حیات ازکتاب‌های داستان، تنها به‌وسیلهٔ مرحله‌ای دیگر از خودآگاهی امکان پذیراست . بدین معنی که فقط می‌تواند دانشی باشد دربارهٔ معرفت دیگران به‌زندگی، نه‌خود علم زندگی. تاآنجاکه درست به‌همان طریق مجذوب وقایع یك داستان می‌شویم که رویدادی دربرابر دیدگان ما، ماراسوی خود می کشاند ، مقدار دروغی که درین رهگذر نصیب می گیریم دست‌کم ازمقدار راستی‌هاکم‌ترنیست. ولی هرآینه آنقدر رشدکرده باشیم‌که بتوانیم گفت « این دید کسی است‌از عالم حیات که‌درحدخویش ناظری‌خوب بوده است(دیکنز، تکری، جرج الیوت، بالزاك)، ولی ازآنجاکه بامن تفاوت داشت زندگی رابه هیأتی دیگرمی‌دید، وحتی برای مشاهدهٔ اشیائی دیگر برمی گزید، یااینکه همین اشیاء را نهایت ازنظر اهمیت باترتیبی دیگرگونه درنظر می‌آورد، چراکه بامن فرق داشت وبنا برهمین دلایل آنچه‌که اینك پیش روی منست، خود همین دنیاست‌نهایت ازدیدگاه یك‌ذهن‌خاص»، آنگاهست که به‌جائی رسیده‌ایم که ازخواندن‌داستان می‌توانیم بهره گرفت.ازاین نویسندگان ، درباب حیات ، نکته می‌آموزیم، برهمان نشان که‌از مطالعهٔ تاریخ چیزیاد می گیریم. امااین نویسندگان تنها وقتی مارا مدد می‌رسانند که موارد اختلاف ایشان را باشخص خود بتوانیم دید وقبول کنیم.

درحالی‌که اندك‌اندك بزرگ می‌شویم، وبیشتروبیشتر مطالعه می کنیم، وبا آثار نویسندگان‌کثیرتری آشنا می گردیم، آنچه‌که نصیب می‌بریم نوعی است ازدیدهای زندگی. ولی‌عقیدهٔ عمومی مردم بنظرمن اینست که‌این‌تجربهٔ دید دیگران از زندگی، ازطریق مطالعهٔ کتاب‌های آموزنده به‌دست می‌آید، وفرض می کنند که این پاداشی است که‌با پرداختن به شکسپیر[1] ودانته وگوته

۱- Shekespeare

وامرسون [۱] وکارلیل [۲] وده دوازده نویسندهٔ عالیقدر دیگر نصیب می گردد، و مابقی مطالعات ما همه جنبهٔ تفنن دارد ، وجز برای کشتن وقت نیست. ولی من می‌خواهم نتیجه بگیرم ، وهشداردهم که‌همین مطالعات تفننی و تفریحی محض ماست که احیاناً بیش‌از همه درما اثردارد ، وکمتر مورد توجه قرار می گیرد. همین نوشته هائی که باکمترین زحمت خوانده میشود هست که می‌تواند عمیق‌تر و آسان‌تر درما اثر گذارد . چنین است که داستان نویسان بازاری ونمایشنامه های روز را بایستی بادقیق ترین موشکافی مورد ارزیابی قرار داد. وبیشترهم خود این ادبیات معاصر است که اکثریت مردم‌آن‌را با این گونه حالت بی‌ارادگی صرف، وفقط به منظور تفنن می‌خوانند.

ارتباط آنچه که تاکنون گذشت باموضوع مورد بحث باید اندکی روشن‌ترشده باشد. اگرچندممکن‌است‌ادبیات‌رافقط به‌خاطر تفنن، یاسرگرمی، یاذوق زیبائی‌شناسی بخوانند، باز تأثیراین مطالعه هیچگاه به یك حس خاص محدود نمی‌شود، بلکه ما را، به‌عنوان یك‌آدمی، سراپامورد تأثیرقرارمیدهد، وبرنفس مذهبی‌واخلاقی‌ما هردواثر می‌گذارد. ومن می گویم در حالی‌که دور نیست‌نویسندگان عالیقدرکنونی تك‌تك‌آموزنده باشند، ادبیات معاصر، به‌طور کلی، روبه انحطاط دارد، ونیزآنکه درعصری از اینگونه‌که ما داریم، چه بساکه حتی نویسندگان خوب درپاره‌ای خوانندگان تأثیر سوءکنند. چون باید به خاطرداشت‌که آنچه‌که ازیك نویسنده به مردم می‌رسد، درست همان نیست‌که خواست اوست، بلکه شاید فقط چیزی باشدکه استعداد پذیرش آن درخواننده هست. خلق، درپذیرش نفوذ این‌وآن، ناخودآگاه حس انتخابی دارند. تأثیر نویسنده‌ای مانند د. ه. لارنس [۳] ممکن‌است‌مفید یازیانبخش‌باشد، ومن‌خود اطمینان ندارم‌که تاکنون زیان‌بخش‌نبوده‌ام.

دراینجا من درانتظارپاسخ آن آزاد اندیشان وهمهٔ آن‌کسانی هستم‌که اعتقاد می‌ورزند اگرهرکس‌هرآنچه راکه دردل‌دارد به‌مرحلهٔ اجراگذارد، وآن‌کندکه دلخواه اوست، همه‌چیز، بامدد اصلاح وجرح وتعدیل، به‌نحوی، خود به خود درپایان راست خواهدآمد. اینان می گویند «بگذارید هرچیز تجربه شود، که اگردرست نبود تجربه خود به ماخواهدآموخت» . این گفته

۱- Emerson
۲- Carlyle
۳- D. H. Lawrence

ارزشی داشت هر آینه، بر عرصهٔ خاك، پیوسته یك نسل می‌زیست، یا اگر مردم از تجربیات بزرگتران عبرت بسیار می‌آموختند. حال آنکه می‌دانیم چنین نیست. این آزادگان معتقدند که فقط به وسیلهٔ، به‌اصطلاح خودشان، استقلال بلامانع فردی است که راستی آشکار خواهد شد. به عقیدهٔ این‌قوم، افکار و دیدهای مختلف از حیات، به صورت مشخص، ازمغزهای مستقل تراوش خواهد کرد، و، درنتیجهٔ برخورد شدید بایکدیگر، آنکه راست تراست بازخواهد ماند، وحقیقت از معرکه پیروز برخواهد آمد؛ وهرکس که بااین نظر نوای مخالفت سازکرد، یا کهنه‌پرستی‌است که آرزوی سیرقهقرائی زمانه رادارد، یا یك فاشیست، یااحیاناً هر دو.

اگراین جمع نویسندگان واقعاً جز به ذات خویش قائم‌نبودند، وهر کدام ازآنان خود یك بلیك[1] ملهم‌بود، وبرای خویش بینشی‌داشت جداگانه، واگراین‌تودهٔ خلق امروز واقعاً توده‌ای بود مرکب از افراد مستقل، در این صورت امکان داشت، به‌طرفداری ازاین عقیده، بتوان سخنی ساز کرد. اما هرگزچنین نیست ونبوده ونخواهد بود. نکته فقط اینجانیست که امروزه یا درهرزمانهٔ دیگرافرادکتابخوان به‌ذات خود چندان قائم نیستند که بتوانند کلیهٔ دیدهای حیات نویسندگانی را که توسط بررسی‌کنندگان کتاب، یا آگهی‌های ناشران؛ به‌ماتحمیل می‌شوند، درخود جذب کنند، و، با گذاردن آنها درمقابل یکدیگر، برای خویش حکمتی‌دست وپانمایند. بلکه دراینست که نویسندگان این روزگار نیزچنانکه باید به‌ذات خود قائم نیستند. نکته اینجا نیست که دنیائی مرکب از افراد مستقل دموکرات وآزاد اندیش چیز دلخواهی نیست، بلکه اینجاست که جهانی اینچنین اصلا وجود ندارد. زیرا خوانندهٔ آثارادبی این عصر، همانند خوانندهٔ ادبیات بزرگ‌وتثبیت‌شدهٔ تمام اعصار نیست که درمعرض نفوذ شخصیت‌های متمایزوناهماهنگ‌قرار گیرد؛ بلکه خواننده‌ایست درمسیریك جنبش همگانی‌ازنویسندگانی که هرکدام می‌پندارد برای عرضه چیزی دارد ویژهٔ خویش، حال آنکه در حقیقت همه‌شان از یك مسیرواحد می‌گذرند. ومن اعتقاددارم که درهیچ‌زمانه شمارهٔ مردم کتابخوان اینهمه بسیارنبوده است، یاآنکه اینچنین بی‌دفاع آماج تأثیرات عصر خویش قرارنگرفته‌اند. وبازمعتقدم که هرگزودرهیچ عصر آنهائی که با مطالعه سرو کاری داشته‌اند، مانند امروزیان، آثارنویسندگان هم‌عصر خویش را اینهمه

بیشتر ازآثار نویسندگان اعصار پیش نمی‌خوانده‌اند ؛ وهرگز هیچ دورانی اینهمه تنگ ومحدود وبیگانه از گذشته‌ها نبوده‌است. شایدشمارهٔ ناشران بیش ازاندازه است، وبه طور یقین کتاب زیاد منتشر می‌شود، وجراید همواره در خوانندگان خود می‌دمندکه ازآخرین آثار چاپ‌شده غافل نمانند. دموکراسی فردی اوج بسیار گرفته‌است، وقائم به‌ذات خود بودن امروزه بسیاردشوارتر ازپیش شده است.

ادبیات، در درون خود، میان خوب‌وبد وبهتر و بدتر حد فاصل‌های کاملا مشخص دارد ، ومن نمی‌خواهم چنین تعبیر شود که‌من برناردشاو[1] را با نوئل کوارد[2] و ویرجینیاوولف[3] را با دوشیزه منین[4] همه بایك‌چوب می‌رانم. ازسوی دیگر مایلم روشن‌شود که‌من‌در برابر ادبیات فرومایه از یك‌ادبیات نجیب دفاع نمی‌کنم ، بلکه خواهان تأکیداین نکته‌ام که‌سراپای ادبیات‌این عصر باچیزی که من آن‌را «مذهب گریزی»[5] نام می‌نهم رنگ‌فساد پذیرفته است، و از عالم بالا و از برتری آن بر این جهان خاکی ، این چیزی که‌به عقیدهٔ من‌بیش ازهر چیز دیگر به‌ما مربوط می‌گردد ، بیخبرافتاده‌است، و به‌عبارت ساده قادر به درك مفهوم آن نیست .

نمی‌خواهم تعبیر کنند که‌من علیه‌ادبیات نو،زبان فقط‌به شکوه‌گزاری و خرده گیری بازکرده‌ام . بافرض حالتی مشترك میان خوانندگان من ، یا پاره‌ای ازایشان ، باخودمن مشکل اینقدرها اینجا نیست که چه‌بایدکرد، که‌درین معنی است که با آن چسان‌می‌توان کنار آمد .

من گفته‌ام که‌درقبال ادبیات ازحالت‌آزاده خوئی کاری ساخته نیست. حتی اگر آن‌نویسندگانی که می کوشند نظرهای خودرا درباب حیات به ما تحمیل کنند، خودواقعاً‌افرادی‌ممتاز بودند، ومانیز درسهم خویش‌خوانندگانی بودیم قائم به‌ذات خود، باز نتیجه‌چه‌می‌شد؟ مسلم این‌می‌شد که هرخواننده، به‌هنگام‌مطالعه، فقط‌ازچیزهائی‌تأثرمی‌پذیرفت که‌استعداد پذیرش آنها را در خودداشت . او به‌راهی می‌رفت که‌مقاومت کمتری می‌طلبید؛ وهیچ‌اطمینانی نبود که انسانی بهتر ازکاردرخواهد آمد . لازمست که‌در آن‌واحد هوشیار دونکته باشیم : یکی آنکه چه‌دوست می‌داریم، ودیگر آنکه کدام‌چیزرا باید

۱- Bernard shaw ۲- Noel Coward
۳- Virginia Woolf ۴- Miss Mannin
۵- Secularism

دوست داشت . وکمتر مردمی آنقدر راستند که ازایندو غافل نباشند. نخستین بدان معنی است که بایددانست راستی چه احساس می کنیم ،و کمتر کسی ازاین نکته آگاهست . دومین مستلزم شناخت کمبودهای شخصی ماست . چون واقعاً نخواهیم توانست فهمید که چه چیز را باید دوست داشت، مگر آنکه دلیل این دوستداری برما روشن شده باشد؛ و این خود ایجاب می کند که بدانیم چرا هنوز بدان میل نکرده ایم . درك این معنی که چه باید بود، بی آنکه بدانیم چه هستیم، کافی نیست و نخواهیم دانست که چه هستیم، جز آنکه بدانیم چه باید باشیم . این دوگونه خود شناسی ، یعنی شناخت اینکه چه هستیم و چه باید باشیم ، بایستی دوشادوش هم قرار گیرند .

به عنوان خوانندگان ادبیات ، شناسائی چیزی که دوست می داریم وظیفهٔ ماست ؛ وبه عنوان افراد باایمان ودرعین حال خوانندهٔ آثار ادبی، برماست که بدانیم کدامین چیز را باید دوست داشت . به عنوان افراد راست این وظیفهٔ ماست که نزد خود نپنداریم آنچه راکه دوست داریم همانست که باید دوست داشت؛ و به عنوان افراد با ایمان راست ، وظیفهٔ ماست که نزد خود فرض نکنیم هر آنچه راکه باید دوست داشت، دوست می داریم . و آخرین چیزی که آرزوی منست وجود دو نوع ادبیات است: یکی برای استفادهٔ مردم باایمان، و دیگری برای آنها که به مذهب اعتنائی ندارند . چیزی که من اعتقاد دارم و وظیفهٔ تمام خداشناسانست اینست که در کار نقد برای خود، باکمال هشیاری، اصول و معیارهائی به کار بندیم که برتر و والاتر باشد از آنچه که مورد استفادهٔ ما بقی جهانیانست : ونیز آنکه تمام خواندنی های ما با همین اصول ومعیارها مورد سنجش قرار گیرد . به خاطر باید سپرد که پارهٔ عمدهٔ مطالعات امروزی ما مطالبی است پرداختهٔ کسانی که به نظام عالم بالا هیچ گونه اعتقاد درستی ندارند ؛ گواینکه دور نیست پاره ای نیز نوشتهٔ کسانی باشد که درباب این نظام عقایدی دارند شخصی وسوای اعتقادات ما . بیشتر خواندنی های ما کم کمك دارد به دست کسانی نگاشته می شود که نه تنها چنین اعتقادی ندارند، بلکه نیزازین حقیقت که دراین دنیاهنوزهم کسانی هستند آنقدر «عقب افتاده» یا «خیالباف» که هنوز دست ازاین اعتقاد بر نداشته اند ، یکسره بیخبرند . تا آنگاه که از وجود این شکاف درمیان خویش و قسمت اعظم ادبیات معاصر آگاهیم ، در برابر مضار آن کمابیش امانی داریم ، ودرموقعیتی هستیم که می توانیم ازجنبه های خوبی که دارد توشه برگیریم .

درجهان امروز گروه کثیری هستند که معتقدند تمام بدی‌ها راسرچشمه‌ای اقتصادی است. پاره‌ای معتقدند که چند دگرگونی مشخص و گوناگون در زمینهٔ اقتصاد به تنهائی کافی است تاجهان راراست گرداند. بعضی دیگر، پا به‌پای این تغییرات، دگرگونی‌های شدید اجتماعی می‌خواهند؛ تغییراتی از دوگونهٔ متفاوت. این دگرگونی های مطلوب که در بعضی جا ها انجام هم یافته است از یك نظر شبیه یکدیگرند، و آن اینکه هردو معتقدند به‌همانندکه من آنرا «مذهب گریزی» نامیدم. آنها فقط خواهان دگرگونی هائی هستند که آنی، مادی، وخارجی باشد ودرزمینهٔ اخلاقیات فقط به کلی بافی دل خوش دارند. درتوضیح چنین آئینی گفتار زیر خوانده می‌شود.

«در اصول اخلاقی ما یگانه محك هر نکتهٔ اخلاقی اینست که بازیابیم آیا فلان اصل اخلاقی، به‌نحوی از انحاء توانائی افراد رادرخدمتگزاری به دولت کم یانابود می کند یاخیر. هر فرد باید این پرسش‌ها را جواب دهد «این کار آیا به‌زیان ملت نیست؟ آیا به‌زیان دیگر اعضای ملت نیست؟ آیا به زیان استعداد من در خدمتگزاری به‌ملت نیست؟» و اگر جواب همه روشن و پاك بود، آنگاه فرد در انجام کاری که دلخواه اوست، آزادی مطلق دارد.

من منکر این نیستم که این خود نوعی اصل اخلاقی است، و در حد خویش می‌تواند بسیارمفید افتد. ولی، به‌عقیدهٔ من، برماست که‌هرگونه‌اصل اخلاقی راکه کمال مطلوب آن از این نمونه والاتر نیست، به‌دور اندازیم. این گفتار البته نمایشگر یکی ازواکنش‌های شدیدیست که در برابر این عقیده که‌جامعه سراپا وقف برمنافع فرد است، بروزکرده است، و ماخود شاهد آنهائیم؛ و درعین‌حال مرامنامه‌ایست محدود بجهان خاکی، آری فقط همین دنیا وبس. شکایت من از ادبیات نو از همین‌گونه است. شکایتم این نیست که ادبیات نو درمفهوم عادی کلمه «فاسد» یاحتی «خلاف اخلاق» است ـ ودر هرحال بستن این اتهام کافی نیست ـ بلکه فقط اینست که ادبیات نو اکثر اعتقادات اساسی وپر اهمیت‌ما رایا رد می‌کند، یا آنکه بکلی از آنها بیگانه است؛ و نیز آنکه خویش را تشویق می‌کند که تا جانی در بدن دارند، حتی‌الامکان، از عمر دو روزه بهره گیرند و از هر نوع «تجربه» که دست داد غافل نگذرند، وخویشتن را فقط به‌راهی فدا کنند (اگر اصلا فداکاری‌ئی درکار باشد.) که برای دیگران، درین دنیا، چه در حال و چه در آینده،

مثمر ثمری باشد. شك نیست که ما مطالعهٔ بهترین آثار ادبیات نو، یا به‌عبارت دیگر، بهترین آنچه را که درروزگار ما عرضه می‌شود، ادامه‌خواهیم‌داد؛ اما برماست که، بی احساس خستگی، این ادبیات را به محك اصولی که خود داریم ونه فقط بر اساس اصولی که پسند نویسندگان ومورد‌قبول‌انتقاد-کارانی است که در مطبوعات روزانه به بررسی آثار ادبی می‌پردازند، ارزیابی کنیم.

ادگار ویند [1]

هنر و آشوب

امیدواریم واژهٔ «آشوب» کـه عنوان این چند گفتار است ، وانمود نگرداندکه قصد دارم ازنظم دفاع کنم. چنین نخواهم کرد . قدری آشفتگی ونابسامانی دربرانگیختن قدرت‌های آفرینشگرخود موجبی است.همان‌گونه کـه از حیات ناآرام دانته [2] ، میکل آنژ [3] ،یا اسپنسر [4] – ازموتزارت [5] و کیتز [6] بگذریم– می‌دانیم، شرایط خارجیی که‌تحت‌آنها شاهکاری هنری‌خلق می‌شود، به‌هیچ روی آرامش بخش نیستند. واگر نظر برحامیان نامدار هنر

۱– Edgar Wind ۲– Dante
۳– Michelangels ۴– Spenser
۵– Mutzart ۶– Keats

اندازیم، مردان بلندهمتی که سخن سرایان وصورتگران را، به‌لطایف‌الحیل، به آفرینش آثار هنری برانگیختند، خواهیم دید که این گروه نیز بآرامش طبع کمتر شهره بوده اند. صفتتی که در مدیسی [1]، سروالتر راله [2]، وآمبروزولارد [3] مشترك بود، هرچه بود، به‌عقیدهٔ من، یك خلق ملایم نبود. طبع ناخشنود ونارضای ایشان هنررا نه فقط زیانی نمی‌زد، که اغلب سرمایهٔ ایشان درحمایت از هنرمندان نیز بود. باآنکه هیچ دوست ندارم دراین نکته پافشارم، وهیچ نمی‌خواهم که این نظر سراپا خطارا که برترین هنرمندان‌و بهترین هنر دوستان کسانی‌اندکه طبعی آزرده دارند، تقویت کنم، برآنم که عقیدهٔ خویش‌را دریك تعمیم کلی فاش بگویم: هرآینه غایت آمال کسی آنست که دوران حیات را بی دغدغه بگذارد، بهتر همان که هنر را از خانه بیرون کند.

هنر، بگذارید تافاش بگویم، مسأله‌ایست‌رنج آور، بویژه برای مردهنرمند. تخیل که سرمایهٔ توانائی هنرمند است قدرتی دارد ویرانساز وآسان گریز، که مرد هنرمند باید آن‌را به‌تدریج دراختیار خویش گیرد. چنانچه توسن خیال‌را عنانی‌گشاده دهد، دورنیست که ازمهار وی‌سر بپیچاند، وبا تندروی‌های بیحساب هم او وهم آثارش را نابود کند. بودلر می گوید: «اعتیاد مجنون‌وار به‌کارهنر بیماری‌جذام راماندکه آن‌دیگران رافرومی بلعد». اماچنانچه هنرمند نبوغ خویش را به‌تمرین های نادرست بیالاید وبیش ازحد درتدبیر وچاره‌جوئی کوشد، بعید نیست که چشمه سار تخیل وی از جوشش باز ایستد، و بساکه یکسر خشك شود.

رویهمرفته هنرمندان بزرگ ازخشکیدن این چشمه نمی‌هراسند، لیکن بسیاری ازافراط آن چشم زده‌اند. یادداشت های بودلر همه آکنده است از دستورالعمل هائی که بودلرخود امیدوار بود، درپرتو آنان، بتواند الهامات خویش را مهار کند. و آنگاه که‌گوته [4] کتاب "Annalen" راکه نوعی ثبت اعمال سالانهٔ اوبود، نوشت، کتابی‌که در روزگار پیری یعنی در آنگاه که او ظاهراً به آرامش و پایگاهی جاوید رسیده بود فراهم آمد، هراس ناآرام خویشتن رااز امکان نیرنگ های یك نیروی تخیل زنده در مورد

۱- Medici
۲- Sir Walter Raleigh
۳- Ambroise Vollard
۴- Goethe

کسی که به طرزی دیگر بار آمده است بی‌پروا برزبان راند. او می‌نویسد «چه حاصل که احساس را درمهار کشیم و به ادراك پردازیم، وخـرد را برتری دهیم؟ چون تخیل به‌صورت قویترین دشمن همواره درکمین نشسته است. این‌که طبعاً ناپخته است ودل دربند چیز های پوچ دارد، ناگاه، همچون انسانی وحشی‌که ازتمسخر بت‌ها لذت می‌برد، علیه‌کلیهٔ قیود تمدن بـه پا می‌خیزد وهمه را یکسره درهم‌می‌ریزد.»

بودلروگوته چندان وجه مشترکی نداشتند. انضباطی که این یکی به عنوان شاعر به‌خود تحمیل‌کرد، تقریباً درست مخالف آن چیزی‌بودکه آن دیگری پذیرفت. بودلر الههٔ شعر را باسنت شکنی‌های بی‌پروا در فرمان کشید، وگوته‌کوشید تابه افسون سخنان آرام، این دیوارام خویش کند. باوجود این هردو ازقوهٔ تخیل هراسی مقدس به‌دل داشتند، وهمین هراس، که در هردوشان باشدتی برابر احساس می‌شد، بود که اشعارشان را جان بخشید.

اصطلاح «هراس‌مقدس» البته متعلق به‌دورانی دیرین‌تراست. این‌در اصل درگفتار افلاطون آمده‌است که‌من ازسخنان او بیشتر خواهم آورد. با آنکه هیچ مرد حکیمی جنون ملکوتی الهام را به شیوائی افلاطون نستوده است، اونیز، همانند گوته و بودلر، درآن سخت به‌دیدهٔ بدگمانی می‌نگریست. اوقدرت تخیل رادر آدمی به چنان سطح والائی برآورد که‌خود می‌پنداشت دورنیست یك‌بنی آدم، توسط اشیائی که‌بخیال او در می‌آیند، هیأتی دیگر پیدا کند. وبه همین دلیل‌ادا درآوردن راخطرناك‌ترین کارها می‌شمرد، و قوانین جالبی وضع کرد تاازتقلیدهای بیش ازحد، یا تقلید شخصیت های ناشایست جلوگیری به‌عمل آید. به‌اعتبارقول‌او، لازم بود که در لحظاتی اینچنین زبان دراماتیك را کناری گذارند و به زبان قصه روکنند، تامیان گوینده وآنچه که‌بر زبانش‌می‌گذشت همواره فاصله‌ای‌قرار گیرد؛چنداکه گوئی‌لازم می‌نمود ازپلیدی هابه صورت شخص‌سوم سخن‌گفت نه‌شخص اول، که‌مبادا خودبه‌صورت موجودات پلید درآئیم.

این‌مقررات درنظر ماغریب می‌نماید. تردیدنیست که‌بر نمایش چهره‌های خیالی زیانی‌مترتب نیست. یکی‌دوادادرآوردن برای‌تفریح‌خود ودیگران مسلماً نمی‌تواند مارا تاریشه مسموم کند. وراستی هرآینه حرف‌افلاطون به

کرسی نشسته بود، حال لازم می آمد که بازی‌های کودکان همه زیر نظر کلانتران باشد.

با این حال افلاطون برای نگارش دربارهٔ نمایش نزد خود دلایل عالی داشت. در نظر او بازی‌های کودکان در تشکل منش ایشان نقش اساسی دارند، و هم با تقلید از دیگرانست که ما می‌شویم آنچه که هستیم. همچنان که جیمز هریس[1]، در قرن هیجدهم، در اشاره‌ای که توسط سر یاشوا رینولدز[2] نقل شده است گفت؛ «ما می‌توانیم چندان تظاهر به لذت کنیم تا آنکه خود به سرچشمهٔ آن برآئیم. می‌توانیم احساس کرد که هر آنچه را خیال آغاز نهاد، سرانجام به واقعیت خواهد پیوست» این درست همان چیزیست که افلاطون می گفت. ادموند برك[3] که به هنگام نطق و خطابه می‌توانست چهرهٔ خویش را هرگونه حالتی بخشد، همین آزمایش را بر شخص خود انجام داد. او در این باره می گوید: «اغلب دیده‌ام که هرگاه قیافه و حالات چهرهٔ مردان خشمگین، یا آرام، یا وحشت‌زده، یا متهور را به خویش بسته‌ام، لختی نگذشته است که همان احساس که به جان کندن سعی در تظاهر آن می کردم در وجود من جان گرفته‌است. من قانع شده‌ام که پرهیز از این مشکل‌است، و لو آنکه شخص زحمت بسیار کشد تا میان خود احساس و حالت جسمانی آن فاصله‌ای ایجاد کند».

هر آینه این گفته‌ها را معتبر گیریم- و دشوار است رد این نکته که بازی‌های سالم همواره سالم نیستند، و بسا که یك چیز خیالی در عالم واقع ریشه به هم رساند- نتیجهٔ حاصل بسیار ناخوشایند خواهد بود. چرا که ناچار خواهیم شد هنر را، همانند افلاطون، سخت جدی انگاریم و در پایان، به پیروی از اندرز او، در کار هنر محدودیت‌های سخت قائل شویم. می‌دانیم که اندرزی ناخوش است. چون محدودیت مؤثر خود نقض غرض خواهد بود. درست همانند هرس کردن درخت، هر آنچه را که قطع می کند قوتی جدید می بخشد؛ لیکن اگر ریشه را مورد حمله قرارداد، بن درخت را که خود مدعی است در تلاش نجات آنست می‌خشکاند. معذالك با به خاطر سپردن تمام این شرایط از افلاطون هنوز هم نکته‌ها می‌توان آموخت، چنانکه بنگریم که او محدودیت خویش را در مقام عمل چگونه می‌خواهد، و آرزو می کند که یك دولت دلخواه در ممانعت از کار شاعری خطرناك چسان به کار برخیزد. او می گوید: «هر آینه آدمی از

۱- James Harris

۲- Sir Joshua Reynolds

۳- EdmundBurk

این دست نزد ما آمد وبرما عرض هنر کرد، در برابرش چنان زانو خواهیم زد که گوئی موجودیست بی‌همتا ومقدس ومطلوب . امارخصت اقامتش نخواهیم داد . اورابه موردخواهیم آغشت ، وتاج برسرش خواهیم نهاد ، لیکن روانهٔ شهری دیگرش خواهیم کرد ».

چنانچه قرار بوداین مراسم را با آئین امروزیان به‌پادارند، چیز خنده‌داری از آب در می‌آمد . چون این بدان‌معنی است که، پیش‌ازمحکوم کردن یك هنرمند، بایداورا والاترین بزرگداشت‌های ممکن ، بزرگداشتی درخورسرآمداقران، برخوردار کرد . افلاطون خود خوب‌می‌دانست که‌امروزه، جزتنی‌چند، کس نمی‌تواندپی‌برد که‌هنرمندراستی خطرناك‌هماناهنرمندبزرگ‌است. « موجودی کم نظیرومقدس ودلخواه » . افلاطون‌معتقد بود ـ وچه راست می گفت ـ که بدی بزرگ‌ازطبع بزرگ می‌زاید نه‌از چیزهای ناقص، درصورتیکه درطبایع ناتوان کمتر امکان‌آن هست که‌منشاء خوبی‌یابدی های عظیم‌شوند . از این اظهار نظر پیداست که‌آن تجربه‌ای را که‌سبب‌شدتا جاکوب بورکهارت[1] بی اثر بودن رانیروی شیطانی واقعی‌جهان قلمداد کند، ازافلاطون دریغ کردند. ازآنجا که‌ازحقیقت بزرگ گفتهٔ بورکهارت خبرداریم، قبول قول افلاطون که می‌گویدفقط قوهٔ‌تخیل نیرومند است که‌می‌تواند ویرانگر باشد ، حال آنکه مزاحمت افرادضعیف رامی‌توان نادیده‌انگاشت، آسان‌نیست. ولی‌افلاطون در یونان می‌زیست و ازشواهد وی‌ونیز ازدیگران چنان برمی‌آید که‌قدرت های ویرانگر یونان از نوع بی‌اثر نبودند و کافی است که‌فقط آلسیباد[2] رابه‌یاد آریم .

باقبول خطرتوضیح واضح باید حقیقتی‌را ازتاریخ باستان‌یادآوری کنم. افلاطون می‌دید که‌شعر وهنریونان به‌نقطهٔ کمال‌خود نزدیك می گردد، وآن درست به‌هنگامی که‌او شاهد زوال دولت یونان‌بود . و شاید درنفس خویش میان‌این دوپیوندی عمیق احساس می‌کرد . اگر یونانیان دربرابر عبارات زیبا یاادا‌های دلپذیر آنهمه حساس‌نبودند، دورنبود که‌یك‌نطق سیاسی را به معیارحقایق‌نهفته درآن ارزیابی کنند . نه‌فصاحت وبلاغتی که‌محمل‌آن‌بود . ولی‌قدرت تخیل‌متانت رأی را ازایشان گرفته بود. اگراشتباه نکنم‌افلاطون خویشتن رابرسر یك دوراهی‌دیده‌بود . درست مانندیك طبیب کارآزموده که چوی به‌دردی پی‌برده است که برایش وسیلهٔ شفائی نیست،ازسراحساس شفقتی

۱ـ Burckhardt ۲ـ Alcibiades

که‌در حق بیمار خویش دارد، نومیدانه‌داروئی راتجویز می کند که کار گر نیست. دراین گونه موارد نمی‌توان گفت که تشخیص طبیب خطا بود چون دارو اثر نکرد. وشاید این تکریم‌را در حق افلاطون نیز باید روا شمرد. درمان او - سانسور دولتی- درمانی نومیدانه‌است، وبی‌شك به‌جائی نمی‌رسد؛ بااینهمه بساکه او در تشخیص مرض خطا نرفته باشد.

یك منتقد امروزی افلاطون‌که این وقایع‌را از فاصله‌ای‌دور می‌نگرد، شاید چنین اعتقادکندکه انحطاط سیاسی دولت یونان درست به هنگامی اتفاق افتادکه هنر این قوم به اوج تعالی خود میرسید. اما این مرد سخن‌شناس چنانچه‌آثار دیوید هیوم[1] را خوانده باشد، ناچار ازپرسش سؤالی‌دیگراست که چرا باید میان دو واقعه، تنها به اعتبار آنکه هم زمان رخ داده اند، به وجود پیوندی معتقد بود؟ مگرممکن نیست که همزمانی‌آنان جز کار قضا نباشد؟

البته‌که ممکن‌است وانکار آن‌ابلهی‌است. لیك عجب آنست که این‌تصادف بازهم تکرار شده است. در رنسانس‌ایتالیا شکوهمندترین فوران قریحه‌های هنری هم‌زمان بود با انحطاط‌های سیاسی. در «تمدن رنسانس[2]» کتاب معروف بورکهارت نخستین‌فصل، همه شرح آشفتگی، کشاکش، ستمگری‌ها، وطغیان بیحساب هوس های انسانی‌است‌که داشت دولت های شهری ایطالیا را پاره‌پاره می‌کرد. بورکهارت این دردناك ترین فصل کتاب خویش‌را عنوان پرمغز« دولت به‌عنوان یك اثرهنری» بخشید. و من تصورمیکنم که او آن‌را ازکتاب «تاریخ فلسفهٔ» هگل[3]، از عنوانی همانند - اثرسیاسی هنر - که سرگفتار مقالی‌است در وصف حکومت‌های شهری یونان، اقتباس کرده‌است. دراینجا معنی روشن و اشتباه ناپذیراست. سخن از حکومتی‌است‌که قدرت تخیل بنیانش‌را به لرزه درانداخته است. هگل می گوید‌که «حتی درحالت نزع،روح آتن شکوهمند می‌نماید. بی‌قراری و نشاطی که مردم‌آتن، به‌وقت تشییع موازین اخلاقی خویش تا اب گور، ازخود بروز می‌دهند، درسیمای این فاجعه جلوه‌ای‌آرام ودوست‌داشتنی دارد».

باید معلوم شده باشدکه در ارتباط دادن کلمهٔ «هنر» با «آشوب»

1- David Hume

2- The Civibgation of the Renaisance

3- Hegel

ابتکار به هیچ روی از من نبوده است. کار من فقط ادامهٔ بررسی مسأله‌ایست که افلاطون، گوته، بودلر و بورکهارت را به خود مشغول داشته بود. و می‌توان از بسیاری نویسندگان دیگر نام برد که، همانند این چند تن، همه از یکدیگر متمایز و درست همانند آنها به سرچشمه‌های هنر نزدیک بوده‌اند، وهمه به همین نتیجه رسیده‌اند.

این حقیقت که اندیشه‌ها هیچ کدام تازه نیستند، شاید خود موجبی باشد تا اهمیت توجه بدانهارا بیشتر کند. هر گاه رها کردن تخیل هنرمند را آفتی باشد، و براوست که، با دقت تمام، درمهار خویش نگاهش دارد، پس ما نیز هر گاه که درتجربهٔ مرد هنرمند شرکتی داریم، این آفت، نهایت باشدتی کمتر، به ما نیز سرایت می کند. ولی ما درحیات هنری کم فراغت خویش چه تدبیر می‌اندیشیم تا نه دستخوش این قدرت شویم، ونه اینکه آن‌را از نفس کشیدن باز داریم. صرفه جوئی هنری ما چسان هم از افراط می گریزد و هم مانع خشکیدن می‌شود؟

من بر آن نیستم که این سؤال را در مفهوم دقیق فنی آن مطرح کنم. این مسأله که یك‌هنرشناس امروزی باآنکه ناگزیراست نمایشگاه‌های هنری را یکایك و پی در پی بازدید کند، چگونه خواهد توانست حساسیت‌خویش‌را تازه و شم داوری را در خود زنده نگاهدارد؛ یا آنکه یك تاریخ گذار هنر چسان می‌تواند تمام‌عاجکاری‌های موجود قرون وسطی رابررسی کندبی‌آنکه بگذارد نیروی ادراکش رنگ‌تعلق بپذیرد، باهمهٔ‌دلخواهی، دردایرهٔ‌سخن کنونی من نیست. این نکته که‌مردانی که دراین کارندگهگاه شم قیاس خودرا ازکف می‌دهند، یکی از خطرهای شغلی است که در هرحرفه‌ازآن‌نبایدغافل نشست. پرسش من از تمام‌مردم است که احساس تعادل درایشان بسیاره‌مهمتر است. چون برای رفاه یك جامعه لازمست که‌کل از اجزاء کمتر دیوانه باشد.

شنیده‌ام که مردان نامدار هوشمند ازهنر وجامعه، هنر و دولت سخن گفته‌اند، اما مسأله‌ای که افلاطون را درسرتاسر حیات‌خویش به‌خودمشغول داشت، به‌آستانهٔ عنایت اینان هر گزپا ننهاد. ایشان‌بدین پندار فریبنده دل خوش کردند که‌انتشارهمه‌جانبهٔ‌هنرهر گاه اثری‌داشته‌باشد جز آرامش بخش و دلپذیر نخواهد بود. نظریه‌ای که چنانچه بورکهارت‌می‌شنیدش، به اتکای شواهد تاریخی، به عنوان خوش‌بینی‌های احمقانه وسطحی دست رد برسینه‌اش می‌کوفت.

شادروان کوسویتسکی[1] می گفت که ازموسیقی هر گز بی نیاز نمی توان شد، که هر چه بیشتر اجرا وشنیده شود برای مردم نیکوتر است. به عقیدهٔ من کاملا پیداست که او به آرزوی خویش رسید. آنقدرموسیقی که امروزه عرضه و شنیده می شود، درهیچ دورانی از تاریخ سابقه ندارد. این حقیقت در انتشار آثار ادبی نیز مصداق دارد ودرموردهنرهای بصری نیز بی شك چنین است. نمایشگاه آثارهنری بسیار داریم، وکتابهای مصور بیش ازحدنیاز دردسترس مردم است. واین تودهٔ عظیم تصاویر دستیاب را مردم باچنان اشتیاقی، و می توانم گفت که با چنان حضور ذهنی، می پذیرند که هر آینه پای نسلی با استعدادسازگاری کمتر درمیانه بود، دورنبود که جز حیرانی نصیبی نیابد. اینك خیلی به ندرت می توان دید که کسی در برخورد بایك شیوهٔ هنری تازه و ناآشنا در کار نقاشی، آن را به عنوان کار دلقکی که ازهنر نقاشی بونبرده است یکسره مردود شمارد. خوشبختانه این روزها از این ناسنجیده گوئی ها کمتر می شنویم، لیکن تسلیم تقریباً بلاشرط درقبال هر گونه شیوهٔ هنری نیز همانقدر هراس انگیز است. چنانست که گوئی دریچه های تخیل را کاملا گشاده اند و امواج، بی برخورد با مقاومتی، ازهمه سو سرازیر گشته اند. آن هراس مقدس دیگر با ما نیست.

ولی شایدهم این هراس سطحی شده باشد. وفور باازدست رفتن انسجام همنشین است. سخت به هنر پرداخته ایم، وهمین است خود دلیل آنکه اثر آن سطحی شده است، و در ما استعداد پذیرش اینهمه آثار هنری و اینهمه شیوه های گونه گون پدید آمده است. امروزه مردی، اگر وسایل و وقت کافی داشت، می تواند نمایشگاه جامعی از آثار پیکاسو راامروز درلندن، وفردا نمایشگاهی از پوسین[2] را در پاریس ببیند، وعجب تر آنکه از تماشای هر دو لذت کافی برد. وقتی اینهمه نمایشگاه های متعدد از هنرمندان ضد و نقیض باستایش وعلاقهٔ همانند مورد استقبال قرار می گیرد، پیداست کسانی که به تماشای این نمایشگاه ها می روند دربرابر آنان نوعی مصونیت سخت پیدا کرده اند. هنر را همه جا اینهمه گرم می پذیرند، چون نقش خویش را ازدست داده است.

درروزگار ما، به عقیدهٔ من، هنرمندان خوداز این نکته نیك آگاهند، اگرچند همه چندان ناهوشیار نیستند که برزبانش آرند، که روی سخن با کسانی دارند که، به موازات افزایش اشتهاشان درکار هنر، استعداد قبول

1- Kussevitzky

2- Poussin

آن را از دست می‌دهند . اگر امروز هنر گهگاه آزار دهنده است گناه فقط ازمرد هنرمند نیست . ماهمه میل‌داریم که در برابر افرادی که‌رفته‌رفته‌شنوائی خویشتن را ازدست می‌دهند صدای خود را بلندتر کنیم. هنرمندانی‌از نمونه‌های گوناگون همچون پیکاسو، آرپ [1]، روالت [2] ، وکلی [3] هر کدام آنچه را که آندره‌ژید « عمل بی‌دلیل» نامید روزی انجام داده‌اند؛ وآن‌استفاده‌ازضربه‌ای بی رحمانه است که ما در وقت تماشای اثری ظاهراً پوچ یا بیزار کننده‌احساس می کنیم . تکنیک‌معروف برشت در« بیگانگی» سعی در شکستن این بیخبری ذهن داشت . همه می‌دانید که جوانان خشمگین چگونه سعی کردند تا ، با اعمال تکان دهنده ، نظر مردم را به سوی خود بگردانند . ولی این گونه تأثیرها بخت آن ندارند که دیر پایند . درست‌همانگونه که در مورد رنگهای ناشکستهٔ نقاشان فاو [4] یالعبت بازی‌های ابوروا [5] ، همینکه ضربه آشنا شد، اثر خویش را از دست می‌دهد . وابتکاری که به‌پایمردی آن نخستین بار به‌کام رسید ، درتالار دراز ابتکارات نو مکانی می‌یابد، وتحت‌نام وطبقه‌ای‌مشخص مایهٔ جلب‌نظر ورضایت خاطر بازدید کننده‌ای بی‌تفاوت، یافقط موجب‌تحریك حس کنجکاوی اومی گردد .

شایدچنین به‌نظر آید که افلاطون بایدبرشرایطروزگاری که‌ماخویشتن رادرآن می‌جوئیم غبطه خورد . دیو وحشت‌زای تخیل که او برای راندن آن آنهمه تلاش بیهوده ورزید ، سرانجام نیروی آزار مارا از کف باخته است. آن نقاب های وحشیانهٔ بت‌های متظاهر که ازفرط وحشت، عقل گوته‌را زایل کردند، همه آرام، بی‌خطر، خانگی شده‌اند. همه‌راکنار خود داریم و مارا مسرت می‌افزایند. پیش گوئی اشعیاءنبی درباب آن دیار بی‌آزار، آنجا که‌گرگ ومیش دوشادوش می‌زیند ، پلنك کنار بزغاله دراز می کشد ، وشیر همانندگاوکاه می‌خورد، درمکاشفات هنری جامهٔ حقیقت پوشیده است. لیکن فقط درعالم هنر، زیرا درهیچ جنبهٔ دیگرازعالم هستی‌خویش آمادهٔفداکاری‌ئی که دراینجالازمست، نیستیم. دربهشت اشعیاء بزغاله وگاو به‌همان حالتی که می‌شناسیمشان بازمانده‌اند ، اماپلنك وشیرناگزیر شده‌اند چنك و دندان را کنارگذارند .

وبساکه همین است علت عدم تجانس‌ما. همانطورکه افلاطون وبودلرو گوته به‌وضوح دیدند، عظمت هنر ازخطر های آن جداکردنی نیست. لیکن

۱– Arp ۲– Rouault
۳– Klee ۴– Fauve ۵– Ubu Roi

این پلنگان وشیران ما هرقدرهم که وحشیانه جست وخیز کنند، می‌دانیم که آرامند وغرابت آنان مایهٔ وحشت نیست.

مایهٔ خوشبختی است که این نوع بی‌اعتنائی را حکیمی بزرگ پژوهش کرده است. مقارن یك قرن ونیم پیش، آنگاه که این علایم برای نخستین‌بار به‌جلوه درآمدند، هگل همه را بخوبی تشخیص داد واین بیماری جدید را، باهمان دقتی که افلاطون درباب انواع قدیمی آن معمول داشته بود، مورد مطالعه قرارداد. اوتوضیح داد که هرگاه هنررا به‌قلمرو امنیت کامل رسانیم، شاید هنوزهم هنری خوب بازماند ومردم علاقه درآن بندند، ولی تأثیر آن برهستی ما ازمیانه خواهد رفت.

جادارد سخنان هگل را در این زمینه گوش دهیم. قطع نظر ازضعف او در متافیزیك، به عنوان یك ناظر جهان بشری مردی بود تیزبین همانند مونتنی [1]. حیات‌هنرمندانه‌ای که‌اوپیرامون‌خویش مشاهده کرد، درطرق بسیار همانند روزگار ماست. اوج مکتب رمانتیك بود واوج آن دربرلین. تخیل ازقید زنجیر قراردادها آزادگشته بود، وچنان‌پنداشته می‌شد که‌هنرسرانجام راه‌خویش را یافته است. محصول شاعرانه چندان بسیار وگونه‌گون بودکه فردریچ‌شلگل [2] جوان آن را دکان بقالی خواند، ترانه های عامیانه، افسانه‌های شوالیه‌ها، حماسه‌های شمالی وعیسوی، سرودهای وطنی، وقصاید خاص علاقمندان مردم شناسی همه در طبلهٔ آن دیده میشد. درهنرهای بصری طنز آرام افسانه‌های جن وپری که درشیوهٔ شیطانی فیوزلی [3] تصویر شده‌بود، پا به‌پای طرح‌های عفیفانه و پارسا منشانه‌ای که در سبك فلاکسمن [4] مشاهده می‌گشت، ارج نهاده می‌شد. سپس نوبت جمال‌شناسان مکتب‌پریمیتیویزم [5] بود؛ وحشیان نجیب که با طبیعت دل یکی داشتند، دوستداران هنرهای عامیانه وآثار قرون وسطی، وبالاتراز همه نازارن[6]ها که هنر خویش را بر مبنای تغییرمذهب نهادند.

هگل این نکته را دید وپی‌برد که‌کامل نیست. بی‌شك جالب" بود، اما ازنظر او این سخن ستایش آمیز نبود. استعمال واژهٔ «جالب» برای یك اثرهنری، درحقیقت یك ابتکار رمانتیك بود. وما نیز با ادامهٔ این‌عادت در این عصر، بی‌آنکه خود بدانیم، حالتی رمانتیك به خویش می‌پذیریم.

---

۱ – Montaigne ۲– Schlegel
۳ – Fuseli ۴– Flaxman
۵ – Primitivism ۶– Nazarenes

در روزگار هگل این یك سخن تازه بودو او به مفهوم آن خوب پی برد . یك چیز «جالب» کیفیت مشغول کننده دارد و توجه مارا جلب می کند . این کیفیت را تشخیص می‌دهیم و آنگاه می گذاریم تا فراموش شود. یك تجربهٔ جالب تجربه‌ایست که تأثیری زودگذر دارد .

هگل از جزئیات صورتی ویژهٔ خویش تهیه کرد . آنسان که او می‌دید در تاریخ جهان لحظه‌ای رسیده بود که هنر را، برعکس روزگاران پیشین ، با انرژی‌های مرکزی بشر دیگر کار نبود و سوی حاشیه می گرائید تا در آنجا افقی گشاده وشکوهمند ومتنوع پدید آرد . مرکز انرژی می‌رفت تا به‌اشغال علم یا، به‌عبارت دیگر ، روح بیقرار پژوهش‌های عقلی درآید . علمی را که هگل در سیمای آینده دید ، با نوع دانش امروز شباهتی ندارد . او در علم چهرهٔ پیامبری بد را مشاهده کرد . لیکن مکانی را که برای علم درحیات ما دید ، کاملا درست بود ؛ و بر همین نشان در تعیین جای خاص هنر نیز بصیرت به‌خرج داد. او گفت که درعصر علم مردم چون گذشته نقاشی خواهند کرد،وپیکر خواهند تراشید ، وتصنیف شعر وموسیقی را دنبال خواهند کرد ؛ وتا آنگاه که این هنرهارا فرو نگذاشته‌اند ، مطلوب است که آنها را خوب انجام دهند . ولی بگذارید فریب نخوریم . او می نویسد : «علی‌رغم تمام شکوهی که از پیکرهای خدایان یونانی می‌بارد، وعلی‌رغم تمام کمال و جلالی که در تمثال حضرت مسیح و حضرت مریم می‌توان جست ، بر آنها دیگر فایده‌ای مترتب نیست. ما پیش آنها دیگر زانو برزمین نمی گذاریم.» آنچه که منظور نظر هگل بود ، چهل سال بعد توسط مانه [1] آنگاه که پردهٔ «عزای فرشتگان درماتم مسیح» را کشید ، به‌منصهٔ ظهور رسید . برخلاف نقاشی مانتنیا [2] ازهمین موضوع، قصد ازنقاشی این پرده آن نبود که مردم را درپیش خود به زانو نشاند . این پرده برای نمایشگاه کشیده شده بود نه کلیسا،ومانه مایل بود که آن را فقط از نظرنقاشی محض تحسین کنند .

بنابراین باید روشن شده باشد که هنر ، باگرایش به سوی حاشیه ، کیفیت خویش را به عنوان هنر از کف نمی‌بازد، بلکه فقط رابطهٔ مستقیم خود را باهستی ما ازدست می‌دهد. وسرانجام چیزی می‌شود باشکوه لیکن زیادی. وهنری که از واقعیت های حیات اینچنین جدا گشته است، این کیفیت را که باز همه‌جا مایهٔ لذتی سرشارخواهد بود ازدست نخواهد داد. برعکس، برای

Manet – ۱   Mantegna – ۲

ما هیچ چیز لذت بخش‌تر از حلول در تصاویری که اینهمه آزادند نیست. همچنانکه بودلر با وضوحی بی‌نظیر گفته است ؛ خنده‌ای که از تماشای یك نمایش مولیر درما انگیخته می‌شود، واز آنجاکه باحیات روزانهٔ مابستگی دارد خنده‌ایست آنهمه مالا مال ، ازخندهٔ ناب وآزادانه ومهار ناپذیری که از یك لعبت بازی طنزآلود کالوت[1] ، که خود یك فانتزی است، وباهستی ماکوچکترین ارتباطی ندارد، به‌مادست می‌دهد، هم بی‌مایه ترست‌وهم خفیف‌تر. طبق نظر بودلر از خیال محض ، هنربرای هنر می‌زاید ؛ هنری سربلندکه سربرآستان هیچ‌کس ندارد ، و تمام مسایل خویش راازدرون‌عرضه می‌کند.

هگل با آنکه هنر را به حاشیه‌نسبت داد ، خودافسون قدرت‌های‌ذاتی آن شده بود . هگل وقتی به‌شرح این آزادی همه جانبه و تازگی حادثه‌ای می‌پردازدکه یك شاعر بدانها دست پیدا خواهدکرد هر آینه نیروی تخیل خویش رابگذارد تابی‌هراس‌آزادانه به‌هر کنج‌سر کشد و آرام وسبك‌به‌تجارب گوناگون‌که پاره‌ای ناآشنا وگروهی ناآشنایند دست یازد بی آنکه پادربند هیچ‌یك گذارد ، زبانی روان وتقریباً شاعرانه می‌یابد . به اعتبار این گفتار، شعر عاشقانه شعری است درباب یك‌عشق خیالی، که لحن وقالب‌خویش رافقط از نیروی تخیل وام گرفته است . در این گونه آثار ، به قول هگل ، ما هیچ‌گونه خواست ، فشار ، یا آزای فردی پیدا نمی‌کنیم ؛ بلکه فقط لذتی محض در نفس پدیده . و آنگاه این حالت جدائی را چنین وصف می‌کند : «یك خودفراموشی نافرسودنی تخیل، وجدی معصومانه ... وباآن گرمائی و لذتی درونی ازاحساس... که درپرتوآرامشی که درفورم است نفس را از هر گونه درگیری دردناك محدودیت‌های عالم واقع برترمی‌کشاند.»

دراین عصرهرکس‌که به «هنر محض» معتقد باشد، باید اعتراف کند که ازاین وصف چاره نیست. هگل باآن تجربهٔ لطیف که سایهٔ سرمستی‌آقای کلیوبل[2] گردید، واوآن را «فورم جاندار» نامید، ناآشنانبود . لیکن زبان هگل ریشه‌ای عمیق‌تردارد. وصف اوکه گفت آزادی مطلقی‌که درپرتوآن‌هنر می‌تواند خویشتن راآزادانه به‌هرماده‌ای‌که خود برمی گزیند نزدیك سازد، تاباآن نیروی تخیل را به‌کارافکند،ازهنرمندان جدید یك «لوح صاف»ساخته است، هنرمندی‌که هرلحظه آمادهٔ قبول فورمی‌تازه است؛ چراکه هیچ‌فورمی را نمی‌توان آخرین شمرد وهمواره دریك حالت تبدیل نفس یعنی‌همان که‌هگل

---

[2] Clive Bell — [1] Callot

«انعطاف بی‌پایان» خواندش به‌سر می‌برد.

تردید نیست که هگل پیشرفتی را که اینك ما شاهدیم، پیش بینی کرد؛ اما، علی‌رغم شیوائی استادانه‌ای که در سخنش هست، تحلیل او، مانند افلاطون، از یك نظر ناقص مانده است. افلاطون درنیافت که خطرهای ناشی از هنر که او اینهمه از آنها چشم می‌زد، کسانی را که در قبال آن مصونیت یافته‌اند زیان نخواهد زد. و برعکس او، این نکته که از هنر ممکن است خطری زاید، به اندیشهٔ هگل هرگز راه نیافت. او با آنکه پیش بینی کرد که در آینده هنر سرشارتر ودقیق‌تر ازهنری خواهد بود که اوخود شاهدبوده است ـ بگذریم ازاینکه تنوع هنردرروزگار ما تابه‌کجا خواهد کشید ـ چنین پنداشت که هنر ازواقعیت همواره جدا خواهد ماند؛ چرا که به قول او «هنرخویشتن را فرسوده است». طبق گفتهٔ هگل هنرهرگاه که محض شد، جدی نمی‌ماند وهمین متضمن واپسین شکوه آنست.

اگرحق باهگل بود، برای هنریك حالت عدم ارتباط شکوهمند تاابد ادامه می‌یافت. لیکن بعید نیست که اودراین طریق قدری تند رفته، وپاره‌ای ازاظهارنظرهای خویش را ازیاد برده باشد. «نفس‌حالاتی راکه ظاهراً پشت سرنهاده است، درعمق حال‌هنوز داراست». با وجود مرموز بودن عبارت، اندیشهٔ موجود در آن ساده است. گذشته توسط حال نابود نمی‌شود، بلکه به صورت نیروئی درنهانخانهٔ آن بازمی‌ماند. بااین گمان هیچ دوره ازتاریخ رانباید به‌کلی تمام شده انگاشت. جای هیچ‌انکارنیست که درتمدن‌ماهنراگر چندهم بسیارزنده نماید، به‌صورت‌کاری درحاشیه درآمده است، لیکن هگل دراین‌اعتقاد خویش‌که هنربرای ابد درحاشیه خواهد ماند، بیش ازحدراسخ است. همان‌گونه که بورکهارت نوشته است «در زمانه‌های خاص، شکاکی دروغین پهنهٔ جهان را فرامی گیرد، حال‌آنکه ازنوع راستین‌آن به‌اندازهٔ کافی هرگزوجود نمی‌تواند داشت».

الوین بروکس وایت[1]

ابهام شعر

زنم از اطاق دیگر خشمناك فریاد کشید، «کاش شاعران می‌توانستند روشن‌تر سخن گویند».

این یك آرزوی همگانی است. همه دوست داریم که شاعران صریح‌تر سخن گویند؛ شایدهم خیال می‌کنیم که اینطور دوست داریم. در هرحال، شاعران را نمی‌توان از طریق مرموز خویش به‌آسانی منحرف کرد، صراحت سخن یك‌شاعر فقط درهمان حدی است که هست، وبیشتر نیست. شاعر، مانند ناوبانی که ازسائیدن سفینهٔ خویش برزمین سخت بیمناك است، آهسته وکند به پهنهٔ خاك نزدیك می‌شود. لذت شاعر درآنست که از مفهوم سخن خویش

۱- Elwyn Brooks White

اندکی را در پرده بگذارد و، بامرموز نمودن، آن را فشردگی بخشد. او نقابی راکه برچهرهٔ زیبائی است می‌شکافد، اما برنمی‌گیرد. یك شاعر کاملا صریح چیزبی ارزشی است.

این مطلبی دلنشین است. به‌عقیدهٔ من شعر سرآمد هنرهاست، چراکه ترکیبی است از موسیقی ونقاشی وداستان سرائی وپیش گوئی ورقص . لحن آن مذهبی وحالتش علمی‌است. شعرراستین ازشگفتی نشانی دارد، حال آنکه شعربد چون تخم مرغ گندیده بوبناك است، به‌عقیدهٔمن به‌نام شعردرازچیزی وجود ندارد. اگر دراز است شعرنیست ، چیز دیگریست. مثلاکتابی مانند «تن جان براون»[1] شعر نیست، بلکه دسته‌ایست از اشعارگوناگون کـه با ریسمان به‌هم متصل شده‌اند. شعریعنی فشردگی، وهیچ چیزمدتی دراز فشرده نمی‌ماند.

پاره‌ای شاعران طبعاً ازدیگران روشن‌ترند. برای کسب شهرت بسیار بی‌فایده نیست شاعرخیلی صریح (مانند ادگارگست)[2] ، یاکاملا نامفهوم باشد (مانند گرترود استین)[3] . در این سرزمین گرترود استین سرآمد شاعران است ـ اگربتوان کلمهٔ شاعر را چنین آزادانه به‌کار برد ـ اوسخن سرائی است که بیش‌از هرکس دیگر مردم آمریکا را لذت وزن وبحرچشانیده‌است. حال این نکته که این شاعر آیا می‌تواند همان هیجان گنگ ودرد آوری راکه از شعر دیگر سخن سرایان به من دست می‌دهد ، در خوانندگان قانع خویش بیدارکند، نکته‌ایست که برای من خیلی جالب است . به عنوان یك فرد آزاد اندیش قبول دارم که رأی اکثریت در همه چیز حاکم است به‌جز در ادبیات .

ابهام شاعرانه چندین نوع است. یکی ابهامی‌که ناشی ازجنون شاعر است، واین‌کم اتفاق افتد. درمیان شاعران جنون همانقدرنادراست که‌دربین سگان. تعداد بسیاری ازشاعران معروف‌کاملا عاقلند . دیگر ابهامی است که نتیجهٔ میل شاعر است به اینکه دیوانه نماید. این تقریباً چیزیست معمول و هراس‌انگیز. من چیزی نمی‌شناسم نفرت‌انگیزترازاثرشاعری‌که، ازسرعمد، مانند آنهاکه اززن خود می‌گریزند، ازعقل خویش مرخصی گرفته‌است.

دیگر ابهام یانامفهوم بودن غیرعمداست‌که نتیجهٔ عدم توانائی‌پاره‌ای

۱– John Brawn's Body

۲– Edgar Guest

۳– Gertrude Stein

ازنویسندگان است در بیان یک نکتهٔ ساده، بی‌آنکه سر و ته را به هم ریزند. دیگرابهامی‌است که ازگنجانیدن فشردهٔ یک اندیشهٔ نسبتاً وسیع دریک‌مصراع کوتاه به‌وجود می‌آید. کارشاعرتمرکزاست، ولی گاهی تمرکزبیش ازحدرخ می‌دهد، ودرشعری ازاین دست هما نقدرآسودگی‌هست که درراهروهای زیر-زمینی درشلوغ‌ترین ساعات روز.

گاه شاعری در امکانات غنائی ترکیبات معینی از اصوات چنان غرق می‌شودکه ازیاد می‌برد درآغازچه چیزبرای گفتن داشت-اگردراصل‌چیزی داشت- ونتیجهٔ این‌کاریک تعقید ناخوشایند است. این‌طرزابهام‌چیزی است که من‌دوست دارم. می‌دانم که بارهایک شاعر، ضمن جریان آزادکردن‌خویش از قید یک شعر، خویشتن را صاحب خرده چیزی غنائی دیده است؛ بیتی که به‌گوش‌ها نرم‌چون مخمل می‌نماید ودرچشم‌ها زیبا همچون پرقو ؛ ولی در قالب کل‌شعریکسره ناراست جلوه می‌کند. اینکه بااین خرده چیز چه باید کرد، برای شاعرکه، به‌پاس‌الطاف اندك، سپاسدارقریحهٔ خویش است‌همیشه مایهٔ دردسراست. معمولا این چیزتابناک‌را درمیان شعرجائی رها می‌سازد و امیدواراست که ناراست جلوه ننماید. (گویامن‌شاعران را دست‌کم گرفته‌ام، ولی‌حقیقت اینست که من‌بدیشان رشك‌می‌برم‌وحاضرم‌شاعری را به هرکاردیگر ترجیح‌دهم)

نزاع من‌باشاعران (که تعجب خواهندکردکه نزاعی‌باآنان‌درجریان است) این‌نیست که سخن ایشان روشن‌نیست، بلکه آنست که آنان‌خیلی‌پرکارند. پرکاری زیاد دریک‌شاعرچیزیست مانند نادرستی‌یک کتابدار. بسیارند سخن سرایانی که بیش‌ازاندازه و به‌سخت‌کوشی‌وزیرکانه می‌نویسند. کمتر شاعریست که به‌انتظارباروری خویش آرام گیرد. بیشترشان ترجیح می‌دهندکه طفل زودرس به‌جهان‌آرند.

تصورمیکنم‌که آمریکائیان بیش‌از هرقوم دیگر تحت تأثیرچیزی قرار می‌گیرند که ازآن سردر نمی‌آورند؛ وشاعران ازاین نکته‌استفاده می‌کنند. گرترود استین قسمت عظیمی از صفحات جراید را اشغال کرده است واین درنظرمن، اگرچه فقط حدس می‌زنم، به‌هر معیار ، بس بیشتر ازلذتی است که اوبا آثار خویش به‌مردم بخشیده است. دوشیزه استین سرگرم نوعی نگارش تجربی است‌که درنظر اومهیج وسرگرم کننده است، وبه عقیدهٔ من عیبی ندارد. علاقهٔ عمیق او به آهنگی‌که الفاظ می‌سازند، ستودنی است. نویسندگان به اصوات خیلی کم توجه می‌کنند و بسیاری ازایشان در برابر

آهنگ کلام گوششان کراست . ولی‌از سوی دیگر حاضر نیستم قبول کنم که هرنویسنده‌ای، مگربا تفکرات قبلی مداوم، همواره بایستی بایك روش مبهم ونا مفهوم ، از آن گونه که در سخن شاعر « یك گل سوری یك گل سوری است »[1] دیده می‌شود، کارکند؛ ویا یك روش قراردادی‌تر هرگز اینچنین نباید . یك نابغهٔ تمام عیار باید تابتواند سخن خویش را سراپا در پرده بگوید، وهیچ کس یك نابغهٔ تمام عیار نیست.

روی‌هم رفته فکرمی‌کنم که حق بازن من است . شاعـران می‌توانند اندکی روشن‌تر سخن گـویند بی‌آنکه سینه برزمینی سایند کـه سختی آن ناسازباشد. درعجبم که‌چرا دربارهٔ ایشان به‌چنین راهی سخن‌گفتم. من خود نیز زیاده رفته‌ام. مداد خویش را بـه دندان می‌فشارم وبرتقویمی که علامت خورده است خیره مانده‌ام .

Arose is a rose -۱

ازرا پاوند[1]

نقش گرائی[2]

*

دربارهٔ نقش گرائی مقداری کنجکاوی تحریك شده است؛ و من از آنجا که نتوانستم در کتاب‌ها چیزی در این باره پیدا کنم ، به جستجوی یك نقش‌گرای[3] بر آمدم تا مگر دریابم که آیا خود این گروه نیز چیزی در باب این جنبش می‌دانند یا نه . این حقایق ره‌آورد آن خوشه چینی‌هاست .

نقش گرایان اعتراف داشتند که با امپرسیو نیست‌متأخر[4] وفوتوریست‌ها[5] معاصرند ، لیك ایشان را با این مکاتب هیچ گونه وجه مشترکی نبود .

۱- Ezra Pound

۲- Imagism

۳- Imagist

۴- Impressionist

۵- Futurist

قطعنامه‌ای بیرون نداده بودند. مکتب آنها یك مکتب انقلابی نبود. یگانه تلاش ایشان آن بود تا مطابق بهترین سنت‌ها، به‌شیوه‌ای که در آثار بهترین نویسندگان، کسانی چون سافو، کاتالوس وویلون[1]، می‌یافتند نویسنده می‌نمود که در برابر تمام اشعاری که با این‌گونه تلاش سرائیده نمی‌شد، و نیز در برابر غفلت از بهترین سنت‌ها بی‌داشتن عذری موجه، هیچگونه تحمل نداشتند. آنان یکی دو قاعده داشتند که فقط بهر خویش ساخته بودند و هنوز منتشر نکرده بودند. این قواعد چنین بودند.

۱- پرداخت مستقیم چیز، خواه عینی باشد خواه ذهنی.

۲- پرهیز مطلق از استعمال هرگونه لفظی که به ارائهٔ مطلب کمکی نمی‌کرد.

۳- در مورد وزن: تصنیف براساس ترتیب مراحل موسیقی، نه یك مترونوم[2]

آنان به‌همین معیارها اشعار را محك می‌زدند، و اکثر آنها را ناقص می‌یافتند. همچنین یك «آئین‌نقش پردازی» داشتند که هنوز به زبان قلم جاری نکرده بودند. چراکه معتقد بودند به خلق ارتباطی ندارد و جز برانگیختن مباحثات بی ثمر فایده‌ای نخواهد داشت.

وتدابیری که به وسیلهٔ آنها شاعرکان مایل به‌خویش‌را وسوسه‌می‌کردند تا به تعالیم ایشان‌گوش دهند، به‌قرار ذیل بود:

۱- به‌او نشان می‌دادند که فکراو در آثار بعضی شاعران کلاسیك چقدر باشکوه‌آمده است (این مکتب جمعی ازفاضل ترین مردان دانشوررا برخویش گرد آورده است).

۲- برابر دیدگان خود وی شعرش را بازمی‌نوشتند، ودر برابر هر پنجاه کلمهٔ آن، تقریباً ده کلمه بیش به‌کار نمی‌بردند.

حتی‌رقیبان نیزخود اعتراف داشتند که «اینان دست‌کم مانع کارشاعران بد می‌شوند».

من درایشان شوق وجدیتی دیدم که برای هرکس که با فضای هنری آکنده از تظاهر لندن آشناست؛ شگفت انگیز است. آنان معتقدند که هنر همه علم است ومذهب وفلسفه ومتافیزیك. راست است که دورنیست علیه ایشان

1- Sappho, Catallus, Villon

2- Metronome

نوعی تعصب‌جان بگیرد، ولی دست‌کم تعصبی است درپویاترین نمود خویش، با مقداری انرژی وشعور سالم درپشت آن . واینان نسبت به خویش بسیار سختگیرترند تابیگانگان .

ف.س. فلینت [1]

***

نقش ذهنی آن است که دریك لحظه از زمان ترکیبی پیچیده (عقده) از عقل واحساس را عرضه میدارد . اصطلاح عقده را تقریباً به همان مفهوم فنی که مورد استفادهٔ روانشناسان جدید ازقبیل هارت [2] است بکار می‌برم ، اگرچند درکاربرد آن میان ماتوافق مطلق نباشد.

همین ارائهٔ « عقده » دریك لحظه است که آن احساس رهائی ناگاه را برمی‌انگیزد . آن احساس رهائی از قیدهای زمان ومکان ، آن احساس رشد ناگاه که درحضور بزرگترین آثار هنری دست می‌دهد .

ارائهٔ یك نقش درسراسر یك عمر، بهتراست ازتولید آثارپرحجم.

به‌هرحال شاید برخی دراین حجت جای تأمل بینند. اولین ضرورت تنظیم صورتی است ازممنوعیت‌ها. برای آنهاکه تازه دست به‌شاعری‌زده‌اند. ولی من نمی‌توانم این نبایدها را همه تنظیم کنم .

قبل‌ازهمه قواعدی راکه‌آقای‌فلینت‌یادداشت‌کرده است درنظر گیرید ؛ اما آنها را وحی منزل نپندارید ـ اصلا هیچ چیز را وحی منزل نپندارید ـ بلکه فرآوردهٔ اندیشیدن های دراز، که‌گو اینکه ره آورد تفکرات دیگری است، به‌دقت می‌ارزد.

هرگز به انتقاد کسانی که خود هیچگاه یك اثر نیافریده‌اند ، گوش مدهید. درنظر گیرید اختلافی راکه میان‌نوشته‌های‌شاعران‌ونمایشنامه‌نویسان یونانی است با نظریه های نحویان رومی ـ یونانی‌که آن همه سخن سرهم بافتند تابحر و وزن را درآثار ایشان توضیح دهند .

زبان

هیچ‌کلام اضافی ، هیچ حقیقتی راکه بازگوی نکته‌ای نیست ، به‌کار نبرید .

1- F. S. Flint   2- Hart

از استعمال عبارت‌هائی از قبیل « سرزمین‌های تاریک آرامش» احتراز کنید . نقش را تیره می‌سازد و مجرد ومحسوس را به‌هم می‌آمیزد . این گونه تعبیرها کار نویسنده‌ای است که نمی‌تواند فهمید یك شیئی طبیعی خود همواره یك رمز (سمبول) است .

از تجرید بهراسید . آنچه را که قبلا در نثر خوب گفته آمده است ، در یك نظم متوسط بازگو نکنید . تصور نکنید که هرگاه سعی دارید از دشواری‌های هنر بسیار دشوار نثر خوب شانه تهی سازید می‌توانید ، باقطعه قطعه کردن انشاء خویش به صورت مصراع و بیت ، از هوشمندان کسی را گول بزنید .

هر آنچه که امروز اهل نظر را خسته می‌کند ، فردا خلق را ملول خواهد کرد .

نپندارید که هنر شاعری از موسیقی آسان‌تر است ، یا آنکه می‌توانید اهل فن را راضی کنید پیش ازآنکه درفراگیری هنرعروض دست کم همان قدر رنج برده باشید که یك معلم معمولی پیانو در طریق تحصیل موسیقی کشیده است .

خود راهرچه می‌توانید در معرض تأثیر هنرمندان بیشترقرار دهید . اما یاآنقدر ادب داشته باشید که حق آنها را بصراحت بگذارید ، یاچندان زرنگی که پنهانش کنید .

مگذارید که این تأثیرفقط دست‌چین کردن‌لغات قشنگ خاص در آثار یك یا دو شاعری باشد که اتفاقاً مورد تحسین شماست . یك خبرنگار جنگی ترك را غافلگیر کردند درحالیکه داشت ، ضمن مخابرات خویش ، ازتپه‌های «خاکستری کبوتر فام » یا « مروارید گون » صحبت می‌کرد ؛ کدام یك را درست به خاطرم نیست .

یا زیور هیچ به‌کار نبرید ، یا ازخوب آن استفاده کنید .

وزن وقافیه

بگذارید آنکه می‌خواهد ذهن خویش را بازیباترین وزن هائی که می‌تواند یافت، بیان کند. وچه بهتر که‌این وزن‌ها به زبانی بیگانه باشند تا هرآینه او قادر به جدا کردن لفظ ازموسیقی است ، دراین صورت معنی کمتر

بتواند نظرش را بگرداند؛ مثلا وردهای ساکسون[1]، ترانه‌های محلی هبرید[2]، شعر دانته، وغزل های شکسپیر. بگذاریدش تااشعارغنائی گوته[3] را، باخونسردی‌تمام، به‌ارزش‌های‌صوتی‌جزء جزءخویش، وهجاهای بلند وکوتاه، تکیه دار وبی‌تکیه را به مصوت ها ومصمت‌ها تقسیم کند.

لازم‌نیست که‌شعر برموسیقی‌خویش‌تکیه‌زند،ولی هرآینه چنین کرد لازم است موسیقی چنان باشد که دانایان فن را خوش آید.

بگذارید تایك تازه‌کارطنین وتجانس حروف را بشناسد. قافیهٔ بلافاصله وقافیهٔ دور، قافیهٔ‌ساده وقافیهٔ مرکب را همان گونه تشخیص‌دهد که‌یك‌موسیقی‌دان انتظار دارد به هارمونی وترکیب هارمونی‌ها وریزه‌کاری‌های هنرخویش واقف باشد. هرقدر وقت که صرف‌این‌نکته ها، یاهرکدام از آنها شود بسیار نیست، ولو آنکه هنرمند را بدانها کمتر نیاز باشد.

تصور نکنید که چیزی می‌تواند درنظم جاری شود فقط به‌آن دلیل‌که درخور جاری شدن درنثر نیست.

خیال باف نباشید. این کار را به نویسندگان مقالات فلسفی خوشایند واگذارید. وصف کننده نباشید. به‌یاد آرید که یك نقاش بسیار بهتر از شما قادر است منظره‌ای راوصف کند، و نیز آنکه اطلاع او از آن باید ازشما بیشتر باشد.

وقتی شکسپیر از «طلوعی کـه کسوت خرمائی پوشیده است» سخن می‌گوید، چیزی را ارائه می‌دهد که نقاش قادر به‌نمایش آن نیست. دراین کلام چیزی نیست که بتوان آن را وصف خواند، ارائه است.

روش یك عالم را درنظر آرید، نه شیوهٔ یك نمایندهٔ تجارتی راکـه صابونی جدید معرفی می‌کند.

یك دانشمند توقع ندارد کـه قبل از کشف چیزی اورا به نام عالمی بزرگ تحسین کنند. اوکار خویشتن را با آموختن هرآنچه که قبل از او کشف شده است آغازمی‌نهد، وازآن نقطه به پیش می‌راند، وفقط به این‌نکته که خودشخصاً آدم جالبی است دل خوش نیست. او انتظارندارد‌که دوستانش نتایج کلاس اولش را تحسین کنند. ولی کلاس اولی های شعر بدبختانه به یك اطاق معین محدود نشده اند، آنان همه‌جا پراکنده‌اند. وآیا جای‌تعجب است که خلق ازشعر بی‌اعتنا می گذرند؟

1– Saxon 2– Hebrides

کالای خود را به‌صورت افاعیل های جدا جدا نشکنید. مگذارید که‌هیچ بیتی درپایان خویش مرده‌وار ساکت ماند، وآنگاه بیت بعد را بازورزدنی تازه آغاز کنید. بگذارید تا آغازهر بیت برقیام‌هرموج تازه‌چنگ فرواندازد، مگر آنکه خود، خواهان مکثی نسبتاً بلند باشید.

سخن کوتاه، هنگامی‌که باآن صورت ازشعر خویش درکارید که در موسیقی قرینهٔ ثابتی دارد، درست شبیه‌یك موسیقی‌دان رفتارکنید. همان‌قواعد حاکم اند وشما جز بدانها بسته نیستید.

طبیعی است‌که ساخت موزون نباید شکل الفاظ، یاطنین طبیعی آنها، یا معنی‌شان را نابود کند. گمان نمی‌رود که در آغاز کار بتوانید ترکیب موزونی پیدا کنید چنان نیرومند که بتواند برتمام اینها اثر عمیق بگذارد. گرچه دورنیست به دام هرگونه مکث دروغین که زادهٔ پایان ابیات و سکته بین لغات است گرفتار آئید.

یك موسیقی دان می‌تواند به حجم وبلندی صدای ارکستر اعتماد کند؛ شما نمی‌توانید. اصطلاح هارمونی را درموردشعر بدبه‌کار برده‌اند. هارمونی به‌صداهای هم‌زمان‌لیك باارتفاع‌متفاوت‌اشاره دارد. درهرحال‌در بهترین اشعار نوعی آهنك وجود دارد که درگوش شنونده باز می‌ماند؛ وکمابیش ماننديك هنربنیادی عمل می کند. اگر قرار است قافیه لذت بخش باشد، باید کمی‌هم عنصر غافلگیری داشته باشد. لازم نیست که هوسناکانه یاعجیب باشد. اما در صورت استعمال باید خوب بکار برده شود.

برای اطلاع بیشتر به یادداشت های ویلدراك و دهامل [1] در کتاب «تکنیك شعر» رجوع کنید.

آن قسمت ازشعر شماکه دربرابر چشم‌ذهنی خواننده می‌درخشد، با ترجمه به‌زبانی دیگر هیچ چیز را ازدست نخواهد داد؛ وآن‌پاره‌که‌به‌گوش مربوط است، فقط نصیب کسانی است‌که به زبان اصلی دسترسی دارند.

عریانی ارائه‌های دانته را برابرصنایع بدیعی میلتون‌بگذارید وباریك شوید. از اشعار وردزورث هرقدر می‌توانید بخوانید، ولی نه چندان‌که به‌طرزی بیان ناکردنی‌کسالت‌آورنماید.

اگر خواهان جان‌کلامید، روی آورید به سافو، کاتالوس، ویلون، هاینه [2] هرگاه‌که دل و دماغی دارد، وبه‌گوته‌آنگاه‌که بیش ازاندازه‌خشك

۱- Duhamel, Vildrac

۲- Heine

نیست . یا اگر زبان این‌ها را نمی‌دانید ، چاسر[1] تن‌آسان را بجوئید . نثر خوب، شما را آسیب نمی‌زند ، وبا سعی در نوشتن آن به انضباطی خوب خواهید رسید.

ترجمه نیز برهمین منوال یك کارآموزی مفید است اگر پی برید که عنصر اصلی ، به‌هنگام بازنویسی شما ، هنوز درجوش است. معنای شعری که دردست ترجمه است، نمی‌تواند جوش زند .

اگرصورتی متناسب رابه‌کارمی‌برید ، هرآنچه راکه برنوك زبان‌شماست درون آن نگنجانیدکه بعد ناچارشوید شکاف‌ها را بااحساسات آبکی پر کنید.

سعی نکنید باتلاش درتعریف یك مفهوم برحسب مفهومی‌دیگرادراکی راهم که‌از اولی‌است آشفته‌کنید . این معمولا به علت تنبلی دریافتن کلمه‌ای است که می‌باید . در این مورداحیاناً استثناهائی هست.

سه‌نهی سادهٔ نخستین ، نه دهم ازآنچه راکه امروز به‌عنوان معیار و کلاسیك قبول شده است به‌دور می‌افکند ، و شما را از بسیاری جنایت های تولید در امان خواهد داشت .

آنگونه‌که ویلدراك ودهامل درآخر کتاب کوچك خویش «تکنیك‌شعر» گفته‌اند : « نخست باید یك شاعر بود» . ولی درآمریکا شخص این نکته‌را دست‌کم قبول دارد ؛ وگرنه چرا بایدش برپهنهٔ این قارهٔ عظیم پا به جهان نهاد ؟

1 - Chaucer

و . ه . اودن [1]

مقدمه‌ای بر اشعار هافمن [2]

هنگام مطالعهٔ اشعار آقای هافمن ، از خودم سؤالی بسیار احمقانه کردم: «آیا در عالم شعر طبیعت باز می‌رود که جان تازه بگیرد ؟ و اگر آری ، با نمونهٔ خویش در گذشته چگونه فرق خواهد داشت ؟ » به عقیدهٔ من این خود نکته‌ای گویاست که تا سالیان اخیر چنین پرسشی حتی در وهم کس نیز نمی گنجید. وحال من ، با آنکه میدانم سؤالی بسیار احمقانه است ، باز از پرسیدن آن چاره ندارم.

نگارش خوب همیشه کاری دشوار بوده است . ولی در یك تمدن تکنیکی،

۱- W.H. Auden ۲- Hoffman

گذشته ازاین ، پیدا کردن مطلبی‌هم که درخور نوشتن باشد خود مشکلی‌است که هردم دشوارتر از پیش‌می گردد . درجمع هنرها ، یکی ازکار کردهای شعر دراین زمینه نگاهداری و تجدید صفای‌طبیعت است در هر گونه زیبائی آفریده شده ، درمخلوق‌های عظیمی مانند خورشید و ماه وزمین که حیات ما همه برآنها متکی است ، درجنگجویان دلاور ،درمردان حکیم ، وزنان‌زیبا. گاه‌گاه شعر تعالی مضامین خویش را هم در خویش مستتر می‌داند ، وگاه آن را مظهری می‌شمارد از یك فضیلت خلق ناشده‌که در چشم‌نمی‌آید.لیکن درهرصورت این همان جنبهٔ ظاهری ومتحقق ودیدنی است‌که باشعر سروکار دارد . وانگهی مضمونی‌که‌مورد ستایش شاعراست بایستی دست‌کم واجد دو کیفیت باشد ؛که‌یکی ازآن دوکه تغییر هم نمی پذیرد قدرت است. بدان‌معنی که مضمون بایستی مطلبی باشد محسوس ، و یك مؤثر باشد نه اثر. از سوی دیگر ، باآنکه‌تحسین ناتوانی‌کار شعر نیست ، بزرگداشت‌زور محض‌نیز در شأن آن نمی‌باشد.این‌خاك‌که مادرماست، چه بساکه دربرخورد خویش باما مرموز نماید و گاه نیز سنگین دلی‌کند . ولی جز آنکه درگردش خویش انگاره‌ای قابل تشخیص داده باشد ، ازاین‌مردم جزنفرت وبیزاری نخواهد دید . قهرمان باید نیرومند باشد ؛ ولی علاوه برزور بازو ، شجاعت ، یا جوانمردی، یا خردنیزلازم است . و معشوق نیز چنانچه می‌خواهد قشنگ بخوانندش ، بایدکه‌الهام‌بخش باشد نه‌آنکه سوای اسیرکردن‌کاری‌نتواند.

صنعت وتکنیك، باانتقال قدرت‌ازطبیعت به‌مالکیت مشترك،صورت‌ظاهر را از قدرت واگرفته،وفضایل شخصی را ازقدرت‌بی‌بهره گردانیده است. حتی درآنگاه که برمالکیت مشترك سودی مترتب است ونعماتی مسلم را، ازقبیل یخچال، دراختیار مامی گذارد، درشأن شعرنیست که‌آن را برهمان شیوه‌که زبان درستایش پادشاهی گشادکه درکوی‌وبرزن درجوی ها شراب انداخت، تحسین کند. وهرگاه که زیانی رساند، برآن تیغ نمی‌توان کشید . چراکه چهره ندارد وازسر هوشیاری نیز انتخاب نمی‌کند. درروزگاران پیش‌می‌شد حکمروائی ستم‌پیشه‌را، به‌گناه‌بدی هایش، درشعرهجا گفت. ولی‌یك دیکتاتور امروزی را نمی‌توان راستی تحسین یاسرزنش کرد؛ زیرا او ، پیش ازآنکه کسی باشد، یك‌کارگزار است یاوسیله. جرأت ، خرد ، وزیبائی البته مرگ نمی‌پذیرند؛ لیکن حیات را درخلوت ادامه‌می‌دهند وشعر نقل فضیلت چیزی راکه در چشمدید مـردم نیست، بسیار دشوار می‌یابد . یك نویسنده در این

روزگار هرآینه مانند ت.س. الیوت [1] ، یا گراهام گرین [2] پای بندمذهب باشد بساکه اعتقاد خواهد ورزید که این دنیای گذران فقط نقشی است از آن جهان سرمدی، ودر صورت افلاطونی بودن آن را نمونه‌ای مبتذل از آن جهان خواهد شمرد. ولی برای او بسیار دشوار خواهد بود تصور آنچه که خود بدان پای‌بند است. ومثلا تصویر رابطهٔ زودگذری مانند امرازدواج، در دیدهٔ او، جز به صورت کاری پلید وفاسد جلوه نخواهد کرد.

وانگهی، شیوه‌ای که ماشین درزندگی به‌ما تحمیل می‌کند، وتکرارهای خشك ویك نواخت‌را جانشین بازگشت‌های موزون طبیعت ساخته،درما نسبت به هرنوع بازگشتی ،وحشتی آفریده وهم بدان سبب سخت دربند نوآوری انداخته است. مقاومتی که ازبیشتر مردم درقبال شعرسرمی‌زند، عدم علاقه‌ای که امروزه از اکثر شاعران نسبت به‌هنر رعایت بحر مشاهده می‌گردد ، به عقیدهٔ من،ناشی از تداعی ایشان است ازوجود نقش‌های مکرردرآن چیزهائی که درزندگانی ایشان همه ملال‌آور وناخواستنی هستند. برهمین‌قرار، باآنکه نوآفرینی‌کارخوبی است - حتی سنت پرست ترین فرهنگ‌ها دریك اثرهنری مایه‌ای از اصالت خواسته‌اند و نسخه برداری صرف را نپسندیده‌اند - باید گفت که نوپرستی از هرگونه سنت پرستی ویران کننده‌تراست و درمان آن بس دشوارتر . می‌توان با یادآوری‌این‌حقیقت‌که ایزوت [3] سرانجام روزی خواهد مرد، به تریستان [4] فهمانید که در عاشقی تند رفته است. ولی‌دون‌ژوان را بدین نحو نمی توان درمان‌کرد، چراکه نمیشود به‌اوگفت سرانجام روزی خزانهٔ طبیعت ازوجود زن تهی خواهد شد.

باوجود این ، طبیعت ، هرچند هم‌که از آن غافل بگذریم ، یا آنکه بهره‌کشی‌کنیم ، همه‌جا پیرامون ماست و تا آنگاه‌که در تن ماجانی است ، گرهمه برآن ستم‌ها روا داریم ، رابطهٔ ما باطبیعت گسستنی نیست . گرایش روز افزون مردم به شکار،ماهی گیری، وکوه‌نوردی‌خود گواهان‌این‌مدعایند. ولی من اطمینان ندارم‌که حاصل تجارب این قبیل ورزش‌ها ،گواینکه‌دست کم برای شاعر بس ارزشمند بوده وهست ، دلخواه‌ترین باشد . تاآنگاه‌که این ورزش‌ها تماس باطبیعت را به‌صورت مبارزه‌ای در می‌آورند‌که غایت آن پیروزی بنی‌آدم‌است، وبرخوردهای مارا باطبیعت تاحدناهنجارترین‌خشونت‌ها

1- T.S. Eliot
2- Graham Greene
3- Isolde
4- Tristan

پائین می‌آورند، احتمال آنکه وضع را بدتر از پیش کنند، بیشتر از امکان درمان این هوس نابه‌هنجار است در افراط پسندی و نوخواهی که از بیماری‌های ویژهٔ مردم شهروند است. در حقیقت آنچه که مورد نیاز است برخوردی است آرام‌تر و انفعالی‌تر و محترمانه‌تر. اگر کسی معتقد بود که لازم است همهٔ شاعران کتاب «الههٔ سفید»[1] اثر رابرت گریوز[2] را بخوانند بدان معنی نیست که خود باید عقاید اورا بی کم و کاست قبول داشته باشد.

امروزه، یك سخن سرای، به ویژه اگر مانند آقای هافمن ازمردم آمریکا باشد، و بخواهد مضامین خویش را از طبیعت بگیرد، درموقعیتی است بسیار متفاوت ودشوارتر از آنچه یك شاعر عصر رمانتیك مثلا وردزورث[3] داشت. در پایان سدهٔ هیجدهم، نجوم نیوتونی[4] پندار پیشینیان را در مورد طبیعت به‌عنوان جایگاه ارواح پلید و ارواح پاك از بن برانداخته بود بدانسان که استفادهٔ مداوم از اساطیر یونان در شعر تا سطح زیاده گوئی های خوش نما به‌پستی گرائیده بود. در همان روزگار زندگانی هنوز آنقدر جنبهٔ روستائی داشت که مردم فطرتاً طبیعت را مقدس احساس کنند. توفیق وردزورث در شاعری که چیزی است هم سنگ باکامیابی کانت[5] در فلسفه، برآن بود تا احساس وی را به دستیاری توصیف اما نه به‌زبان اساطیری قدیم، بلکه به‌زمان پسیکولوژیك زمانه، حیات جاودان به‌بخشد. ولی یك سخن سرای این عصر تنها با مسألهٔ نحوهٔ بیان روز درگیر نیست، بلکه وظیفهٔ بازیافت این احساس راکه طبیعت پاره‌ای ازخداست، وهم اووهم مردم هم‌روزگارش آن را به‌مقدار زیادازدست داده‌اند، نیز پیش‌رو دارد. دراین زمینه می‌شنوم که مدعی درقالب «ایاگوی شرافتمند»[6] رفته ومی گوید: «این‌ها همه مزخرف، و ناشی از نازك دلی بیجاست. شما نمی‌توانید احساس کنید که طبیعت مقدس است. وبه عنوان یك انسان عصر جدید، این احساس به شما هرگز دست نخواهد داد. هنر بی‌ریا آئینهٔ احساس‌های بی ریاست، ویگانه احساسی که در شما هست احساسی است که ازشفقت به خویشتن ودرد بی‌همزبانی دارید. بنابراین صریح و امروزی باشید ودلسوزی خود را در حق خویشتن به‌همان بیان ناموزونی که زبان واقعی یك انسان شهروندا ست، به‌زبان آرید» تنها راه مقابله بااین دروغ، پذیرش نیمهٔ راست آن است وآن اینکه نه‌تصور ماازطبیعت پندار آن جادوگران

1- The White Godden
2- Robert Graves
3- Wordsworth
4- Newton
5- Cante
6- Iago

اعصار ماقبل جهانگیری علوم است، ونه زبان شعر امروز درست طرز بیان آن اجتماع کشاورزی را دارد که ازادبیات مکتوب بی بهره بود.

آقای هافمن، به کید مدعی ازراه نگردیده است. و درهمان حال که به دردها وفجایع زندگی معترف است، می تواند به شادی های حیات نیز راه یابد وازآنها سخن بگوید. از سوی دیگر نیز سعی ندارد باطبیعت به صمیمیتی وردزورث وار تظاهر کند. او، به جای هر کدام ازاعضای این فرهنگ شهروند، خوب می داند که این صمیمیت را به کسی نمی بخشند؛ که پاداشی است که باید خرد خرد وصبورانه به چنگ درآید. درنخستین گام ما همه بیگانگانیم. گهگاه مثلا درشعر «ناوگانی ازسی نهنگ» [۱] آقای هافمن موجودات طبیعی را به عنوان سمبل به کار می گیرد. اما اغلب بنیان کارخویش را بامشاهده و توصیف مستقیم بنیاد می نهد که به عقیدهٔ من تماسی ازاین دست ثمر نیکوتری خواهد داد. وقتی حیوانی را به عنوان یك سمبل به کار می برید از آنجا که ازعالم حیوانی اوشخصاً خبری ندارید همواره خطر آن هست که به خیال بافی بپردازید.

پاره ای ازاشعارآقای هافمن مربوط به مرزآب وخاك ونیزموجودات وابسته بدان است وهمه را دریك بحروبادوبیتی های آزاد سروده است؛ مانند این پاره از شعر «صدف ها» [۲].

درخشم آفتاب همه فرو می نشینند
مگر جرأت صدف ها وایمانشان.
با قربانی آبی که تنفس می کنند،
ماه رااز گردونهٔ فلك فرومی خوانند.
اقیانوس را ریزریز
در قلمرو مرغ باران می کشد،
و آزادی آفتاب زده را به انتها می رساند.
ماه باصدف خمیدهٔ آسمانی خویش،
و پوزهٔ درخشانی که نه هزار میل کشیده شده است،
وشقایق های گیسوان خاکستری رنگ خود

۱- An Armada of Thirty Whales

۲- The Clams

که در آسمان گرداگرد وی نور می‌افشانند،
با نیایش موج به پاسخ درمی‌آید؛
یا آنکه بیخبر دریا را می‌مکد.

باریك بینی شکاکانهٔ بیت آخر به عقیدهٔ من درست است. ولی چنین می‌نماید شباهتی که درچشم آقای هافمن میان صدف‌ها ونمازگزاری آدمی است. در حقیقت اگر این گونه شباهت‌ها اعتباری نداشت، هیچ گونه هنری میسر نبود. و به قول ملکم دچزل ۱ « سمبولیزم آنگاه زاده شد که آدم چون خواست بایك اشاره، عظمت عشق خویش را برحوا باز نماید ، بادست خود قرص خورشید را نشانش داد ».

Malcolm de Chazal –۱

رینر ماریا ریلکه[1]

طبیعت، انسان و هنر

بگذار فاش گفته شود ؛ چشم انداز طبیعت با ما بیگانه است، و ما در میان درختانی که شکوفه دارند و جویبارهائی که روانند، به طرزی هراس انگیز، احساس تنهائی می کنیم. تنها بودن در جمع مردگان، این همه بی‌دفاع نیست که غریب افتادن درمیان درختان. چون مرگ هرقدر هم که مرموز باشد، مرموزی حیاتی که حیات ما نیست، حیاتی که با ما پیوندی ندارد و بی‌دیدن ما در ضیافت های خویش به نشاط می‌نشیند ، و ما در آن به چنان پریشانی می‌نگریم که گوئی درست میهمانانی هستیم ناخوانده که به زبانی بیگانه تکلم می‌کنند ، از آن سخت

۱ – Rainer Maria Rilke

بیشتر است.

این سخن راست است که بسیاری ازمردم از پیوند ما با طبیعت سخن می‌گویند که خاستگاه ما در آن است، وهم بر دامن آن ماغایت میوه‌های درخت عظیمی هستیم که نسل آدمی را پرورانده است. آنکه چنین می‌کند به‌هرحال انکار نخواهد توانست که‌ما هرگاه ازاین درخت جوانه به‌جوانه،وشاخ به‌شاخ فرو رفتن آغاز نهیم، دیر بر نخواهد آمد که این درخت در دل تاریکی گم خواهد شد؛ در آن تاریکی دیجوری که اقامتگاه ماموت‌های از بین رفته، وغولانی است سرشار از نفرت و کین. هرآینه پا فراتر گذاریم به‌چیزهائی می‌رسیم که لحظه به‌لحظه وحشت انگیزتر وغریب‌تر خواهد شد؛ چندانکه سرانجام طبیعت را به‌گونه‌ای خواهیم یافت غریب‌تر و وحشت‌انگیزتر ازهرچیز دیگر. این حقیقت که ماهزاران سال با طبیعت آمیزش داشته‌ایم، دراین‌مورد رنگ ندارد. چراکه‌این آمیزش بس یك جانبه بوده است. همیشه‌چنان می‌نماید که طبیعت خود هیچ نمی‌داند که‌ما خاکش را زراعت‌می‌کنیم، وجزئی ازقدرت‌های اورا، با بیم وهراس، به‌خدمت خویش می‌آریم. درخیلی مواردبارآوری‌اش را برمی‌فزائیم، و در جاهای دیگر، باسنگ فرش کردن شهرهای‌خویش‌چشمه‌سارهای دل‌انگیزی‌راکه آمادهٔ جوشیدن از دل خاك بوده‌اند، خفه‌می‌سازیم. رودخانه‌هارا به‌سوی کارخانه‌های خود می‌گردانیم، اما آنان را از ماشین هائی که به‌زور خویش می‌چرخانند هرگز خبری نیست. ماقدرت های نامعلومی راکه نمی‌توانیم درمهار کشید، بانامی‌که رویشان می‌نهیم، به‌بازی می‌گیریم؛ همان بازی که‌یك‌طفل با آتش سرخ می‌کند. ویك دم چنین می‌نماید که تمام انرژی ها در اشیاء بی‌مصرف افتاده‌بودتاکه‌مارسیدیم وآن‌هارا دراین حیات‌چندروزه به‌خدمت نیازمندی‌های خود کشیدیم. هرازسالی هزار، این قدرت ها مکررومکرر نام های خویش را به‌دورمی‌افکنند،وهمچون طبقه‌ای ازمردم رنج‌کشیده علیه خداوندان حقیر خویش به‌پای می‌خیزند؛ یانه، نه حتی علیه آنها ــ که فقط به‌پا می‌خیزند و بار تمدن‌ها ازدوش این خاك، که‌باردیگرپهناور وعظیم می‌گردد وبادریاها و اختران درخشان خویش تنها می‌مانند، فرومی‌افتد.

این‌که پوستهٔ خاك را دگرگونه سازیم، جنگل‌ها و دشت های خرم آن را به‌نظم درآوریم، و ذغال و فلز را از درون آن بیرون کشیم، وازمیوه‌های درختان‌چنان‌تمتع برگیریم که گوئی آنهارا‌جز بهرما نیاورده‌اند،

چندان تفاوتی نمی کند هر آینه درعین‌حال، به‌یاد داشته باشیم، فقط‌یك ساعت راکه طی آن طبیعت، بی‌توجه به‌حال ما، امیدهای ما، زندگانی ما، باهمان مناعت متعالی وبی‌اعتنائی خاصی که حرکت هاش‌را معلوم می‌دارد، عمل‌کرده است. طبیعت ازما هیچ نمی‌داند وبشر هرقدرهم که به کام رسیده باشد هنوز کسی را آن مایه عظمت نبوده است که بتواند طبیعت را واداشت‌تادراندوه غمگسارش‌باشد وگاه‌شادی یارش. گاه‌بوده است که طبیعت باآهنگ ناآرام و عظیم خویش ساعات جاودانی تمدن‌را همراهی کرده است؛ یاچنان نموده‌است که، دریك لحظهٔ تصمیم ، بی‌صدا وخاموش دم‌فرو کشیده ، یاآنکه یك لحظه از شادمانی بی‌آزار اجتماعی را باشکوفه های رقصان وپروانه های بی‌قرار ونسیم دست افشان خویش احاطه نموده است ــ اما، دمی‌بعد ، روی گردانیده است وآنهائی راکه چنان می‌نمود هم‌اکنون باایشان درهمه‌کاردل یکی‌داشت، پشت سرر‌هاکرده است.

یك انسان معمولی که‌با آدمیان دیگرروزگار می گذراند وطبیعت را تاآنجا پیش‌نظرداردکه باخود وی ارتباطی پیدامی‌کند، ازاین خویشاوندی دشوار وغریب کمترآگاه است. اوفقط قشری را می‌نگردکه او وامثال او در طی قرن‌ها آفریده‌اند، ودوست دارد چنین اعتقادکند که سراسر عرصهٔ‌خاك اندرگرواوست؛چرا که می‌تواند دشتی را زراعت کند ، جنگلی را ببرد ، و رودخانه‌ای راقابل‌کشتی‌رانی سازد. دیدگان اوکه‌تقریباً سراپا برآدمیان خیره است، گهگاه تصادفاً به‌طبیعت نیزدوخته می‌شود، لیکن لزوماً به عنوان چیزی آشکار وواقعی که تاسرحد امکان باید ازآن بهره کشید. کودکان در طبیعت‌بادیده‌ای جزاین می نگرند. به‌ویژه، کودکان‌تنهائی که‌درجمع سالمندان رشد می‌کنند ، باطبیعت می‌جوشند ، وبا نوعی هم آوائی ذهنی سردر دامنش می‌نهند و، همانند جانوران ریز، بااتفاقات جنگل وآسمان دل‌یکی دارند ، وبا آنها معصومانه وآشکارهماهنك‌اند. ولی‌درست به‌همین علت برای دختران وپسران جوان می‌رسدآن دورانی که آغشته است به‌اندوهی وحشتناك وعمیق؛ آنگاه‌که احساس می کنند به‌طرزی ناگفتنی‌ازیادها رفته‌اند؛ وآن درست‌دوران بلوغ جسمانی است. وقتی‌که احساس می کنند پدیده ها وحوادث طبیعت بیش غم آنها ندارند وبنی آدمیان دیگررا هنوز از دل ایشان خبرنیست . بهار می‌آید، اگرچند آنهااند وهی گران به‌جان دارند؛ درخت غنچه برمی‌آورد

ودرازنای شب آکنده است ازغوغای بلبلان، اگرچند دردل ایشان آرزوی مرگ است. وآنگاه که سرانجام لبانشان بتبسمی وامی‌شود ، خزان رسیده است وروزهای سنگین ماه نوامبر، که ظاهراً بی‌هیچ درنگی ازپی‌هم می‌آیند، ودنبالشان زمستان بی‌آفتاب. ازسوی دیگر ، خلق را می‌نگرند که ازآنها یکسره بیگانه اند، وبی اعتنا سر گرم کاروبار خویش وشادی‌ها وکامیابی های خویش. دراین معنی فرو می‌مانند. سرانجام بعضی تردید ازدل می‌زدایند و، به‌قصد شرکت درکاروسرنوشت این مردم، به‌گروه خلق درمی‌پیوندندتامفید باشند وچاره ساز، واین توسعهٔ حیات‌را به تقریبی خدمتی کنند. حال آنکه دیگران که خواهان فراموشی طبیعتی که‌گم کرده‌اند نیستند ، به‌جستجوی این گمشده برمی‌خیزند و، باهشیاری تمام، وبااستفاده از ارادهٔ راسخ‌خویش اکنون سعی دارند تابار‌دیگر به طبیعت همان قدر نزدیك آیند که درعهد کودکی بودند وخود نمی‌دانستند. بایددانست که این گروهند که هنرمنداند. شاعران یانقاشان، آهنك سازان یامعماران ؛ این ارواح به جان تنها که با بازگشت به‌سوی طبیعت جاودانه را فرازپایدار می گذارند، وآن چیزرا که عمیقاً براساس قاعده‌ای است فراز آن می‌نهند که بنیاد ناپایداردارد. واینان از آنجاکه نمی‌توانند طبیعت را برانگیزند تابار دیگر با ایشان دل یکی گرداند، وظیفهٔ خویش‌رافهم طبیعت می بینند، چندانکه بردامن عظیم آن‌بهر خویش جائی می‌پردازند. وبه‌پایمردی همین‌افرادتنهای بریده از اجتماع‌است که تمام بشریت به‌طبیعت نزدیك می‌شود. این کمترین ارزش هنر نیست وبس که ویژه ترین آن باشد. هنروسیله‌ای است که، به‌پایمردی آن ، بشر وچشم انداز طبیعت، صورت واین جهان یکدگررا دیدارمی کنند ومی‌یابند. درعالم واقع هردو کنارهم می‌زیند ویکدیگر را نمی‌شناسند. ودرنقاشی ، معماری ، سمفونی، وبه‌یك کلمه بگوئیم، درهنر، می‌نماید که این‌دو در جامهٔ یك حقیقت والای نبوت به یکدیگر نزدیك می‌آیند تابرهم تکیه زنند، وچنان است که گوئی با تکمیل یکدیگر خود بسیطی کامل می‌شوند که جوهر ویژهٔ هرگونه اثرهنری است.

ازاین‌نظرتم وقصد هرگونه هنرظاهراً درگروپیوند دوبارهٔ فرد است باجمع لحظهٔ اوج، لحظه‌ای که برای هنرمند بسیارمهم است ظاهراً لحظه‌ای

است که درآن دو کفهٔ ترازو معادل هم قرارمی گیرند. وراستی چه وسوسه‌انگیز است نشان دادن این نحوهٔ ارتباط در آثار گوناگون هنری ؛ نشان دادن این کـه یك سمفونی چسان صدا های یك روز طوفانی را بـا جوشش خون با مادرهم می‌آمیزد، وچسان یك عمارت هستی خویش را نیمی بـه ما مدیون است ویك نیم دیگر به جنگل.

وان ویك بروكس[1]

ادبیات امروز

از من خواسته‌اند تا دربارهٔ وضع ادبیاتی که امروزه داریم سخن بگویم. درحال حاضرما درجهانی بسیار ناشاد، درعصری آکنده از آشفتگی‌های عظیم به‌سرمی بریم وخلق حق‌دارند که ازسخن سرایان و متفکران خویش انتظار داشته باشند تاعلل مسائل موجود ، و راه‌آیندهٔ بهتر را برای ایشان کمابیش روشن کنند . به‌عقیدهٔ من ، از جمع نویسندگان ، جزتنی معدود ، هیچ کس این توقع مردم رابرنمی‌آورد . باوجودآن ، مردم‌از اعتقادخویش به‌ادبیات دست نمی‌کشند. زیرا درروزگاران پیشین نویسندگان بسیاراین‌وظیفهٔ‌راستین

Van Wyck Brooks – ۱

خویش را در حق‌خلق به‌جای آورده‌اند . لئوپاردی[1] می گوید : «فقط در زمینهٔ ادبیات است که بازسازی کشور ما می‌تواند واقعاً آغازی داشته باشد». این گفته شاید ادعا نماید ،لیکن درآن حقایقی نهفته است . به‌قول ایبسن[2] ، «مگرآنکه بعدها اختراع شود » - یعنی اختراع توسط مغزهای متفکر - «وگرنه درعواطف عمومی ازاصل آگاهانهٔ راهنما هیچ خبری نیست » . فقط خواست است که می‌تواند جهان را دگرگونه سازد . ولی ما همیشه دربند آرزوئیم ، و این اندیشه‌است که می‌تواند آرزو راثمر بخش کند. ازاین روی ذهن‌هائی که می‌آفرینند و سخن می‌گویند درما نفوذی عمیق دارند . پس با این حال ، دراین‌عصر حیرانی، ادبیات مارا چه‌خدمتی می‌کند ؟ واگر بیشتر وبهتر انجام نمی‌دهد ، دلیل آن چیست ؟

در تمام اعصارادبیات پدیده‌ای بغرنج‌است . چون ازدورواز یك‌دیدگاه تاریخی برآن بنگرید ، ساده می‌نماید . می‌دانیم که‌کدامین چیز را عصر ویکتوریا می‌نامند . این‌عصر ، آن‌گونه‌که درتاریخ جلوه‌گراست، چیزی‌است شبیه به‌نقشهٔ یك مملکت ، سراپای آن دریك رنگ ، با داستان سرایان و شاعران ونویسندگان خرد وبزرگ‌که ، مانند شهرها وقصبات ، روی نقشه، علامت گذاری شده‌اند و، به‌وضوح رودخانه و خط‌آهن بریك نقشهٔ‌جغرافی، با جریان‌های اندیشه‌ها به‌یکدیگر پیوند خورده‌اند . ولی برای کسی که‌درآن عصرمی‌زیست‌موضوع کاملافرق می‌کرد . هرعصر برای کسی که درآن‌می‌زید، چیزی است آشفته ؛ وگذشته نیز اگر بهرما تفسیر نمی‌شد باز چیزی آشفته بیش نبود . وانگهی ، درك نویسندگان زنده دشوار است،چراکه بامسائلی درگیرندکه‌خاص ماست ، و ماخود از گشایش آنها عاجزیم . بنا براین ، تعمیم کلی دربارهٔ حال ، اگرچند از آن چاره نباشد ، خطر کردن است . برعرصهٔ گیتی همه‌گونه نویسندهٔ زنده مشاهده می گردد ؛ و اگرخویشتن را به‌آمریکا محدودکنیم ، به عقیدهٔ من ، عصرحاضر از نظر استعدادها وحتی قریحه‌ها یکی از تابناك‌ترین ادوار است و دراین تردید روانیست . ازنظر استعداد ادبی وتحرك و توانائی سبك، وشمارهٔ شاعران و داستان سرایان و منتقدان هیچ جای‌شك نیست‌که ما درکانون یك حیات مجدد قرار گرفته‌ایم. ودراین سخن‌که ورای مرزهای این مملکت هرکجاکتابی خوانده می‌شود نفوذ نویسندگان امریکائی در روزگاران پیش هرگز اینهمه نبوده است ،

---

1 - Leopardi   2 - Ibsen

فقط نقل قولی کرده‌ام از نویسندگان خارجی ـ انگلیسی، آیرلندی، فرانسوی، اسکاندیناوی، روسی، وغیره. ولی سوای این مسئلهٔ استعداد وقریحه، در نقل قول هائی که از لئوپاردی وایبسن شد، نکتهٔ دیگری مطرح است. در میان این چهره‌های تابناك عالم ادب آن «اصل آگاهانهٔ راهنما» را کجامی‌توان جست؟ این نویسندگان در بازسازی این مملکت تاکجامددکارند؟ بگذارید تا چخوف نویسندهٔ روسی این پرسش‌هاراپاسخ بگوید: «خرقهٔ تفکر را از دوش ما وابگیرید، تابنگرید که میانه تهی است». چخوف این نکته‌را پنجاه سال پیش گفت وشاید که بازگوی احساس شما باشد در باب ادبیات امروز. شاید با نظری دیگر از چخوف که من دریکی‌از نامه‌هایش جسته‌ام نیزموافق باشید: «بگذار به یادت آورم که نویسندگانی که به‌قول ما به‌همهٔ اعصار تعلق دارند، یابه‌زبان ساده خوب هستند و ما رالذت می‌بخشند، جز یك صفت مشترك بسیار مهم ندارند. آنان به‌سوی‌چیزی راه می‌سپرند وشمارا سوی آن می‌کشند؛ و شما، نه‌فقط باذهن‌خویش، که بل با سراپای‌وجود احساس می‌کنید هدفی در کاراست... بهترین آنان واقع گرایانند و زندگی را چنانکه هست تصویر می‌کنند، ولی باسطوری همه‌آکنده از وابستگی‌های‌یك هدف. وشما زندگی را، علاوه برطرزی که‌هست، به‌صورتی‌احساس می‌کنید که باید باشد وهمین معنی شما را افسون می‌کند. ولی‌ما؟ زندگی‌را به‌صورتی که هست تصویرمی‌کنیم و سوای آن هیچ. ما نه‌هدفی نزدیك ونه هدفی دور داریم، و درون روح مایك فضای تهی بزرگ بیش‌نیست».

من این قطعهٔ دراز رانقل کردم چون برلحن حاکم دوران ما دلالت دارد. جای شك‌نیست که بسیارداریم نویسندگانی راکه این تأثر را منتقل نمی‌سازند، و مارا به احساس آنچه باید باشد وامی‌دارند، و برای‌ایشان زندگانی چیزی است شریف و در خور اهمیت‌بسیار. درآثار رابرت‌فراست[1] ولوئی مامفورد[2] ـ از این‌گروه جز دوتن را نام نمی‌برم ـ، شخص نسبت به فطرت آدمی اعتمادی شادی آفرین احساس می‌کند و درارادهٔ او ایمانی سرشار، و درسرگذشت ونهاد پاك وخمیرهٔ وجودش حالتی قهرمانی‌می‌بیند. با خواندن این نویسندگان تمام نیکی‌ها ممکن می‌گردند. سخنی به یاد دارم از ژان باتلر ییتز[3]، پدر شاعر معروف آیرلندی. سی‌سال پیش در

۱ــ Robert Frost
۲ــ Lewis Mumford
۳ــ John Butler Yeats

نیویورك معمولا هرروز اورا می‌دیدم . روزی سخن را به یکی از دوستان خویش در دوبلین[1] ، که یك قاضی بازنشسته بود ، کشید . روزی کسی ازاین قاضی پرسیده بود که ، طی پنجاه سال خدمت خویش در دادگاه‌های جنائی ، چه چیز در ذهنش زنده‌مانده ، وبر اوعمیق‌تراز هرچیز دیگراثر نهاده‌است. پاسخ او این بوده «خوبی فطرت آدمی» . ییتز پیرکه به‌هم‌نوعان خویش مهر می‌ورزید ، این گفته را با تبسمی حاکی ازموافقت خویش یادمی‌کرد . زیرا او ، با آنکه‌زندگی راآسان نمی‌گرفت، احساس می‌کردکه‌یك قاضی‌مجرب به یاوه‌سخن نمی‌گوید. من این گفته راهرگزازیادنبرده‌ام، وهمواره‌احساس کرده‌ام که‌ادبیات ،هرآینه‌در بندانجام‌وظیفهٔ‌خویش‌است، باید این نطفهٔ‌ایمان‌را دربطن خود حفظ نماید؛ کما اینکه ادبیات بزرگ‌همواره چنان‌کرده‌است . نویسندگانی که پای‌بند ایمانی چنین هستند ، همانهائی‌اندکه ما ایده‌آلیست می‌خوانیمشان . رابرت‌فراست و لوئی مامفورد ـ بگذاریدتا باردیگر نامشان راتکرارکنم، اگرچند به‌جز آن دودیگران هم بسیارند ـ در روزگار ما نگاهبانان‌این‌جایگاه‌اند. در اینان شخص قدرت یك ارادهٔ سالم را احساس می‌کند. من‌هرگاه‌که‌به‌این‌دومی‌اندیشم این شعرویتمن[2] به‌یادم می‌آید « راه پیش پای ماست » .

این اعتقاد به سلامت اراده ، جرأت ، وایمان درنهاد بشر درتاریخ ادبیات نظر حاکم است . همین بود نظرهمر[3] ، و نویسندگان ، مانند آبی که به سطح منبع خویش باز گـردد ، بدان باز خواهندگشت . این تار ادبیات است و مابقی پود آن . ولی نظر دو ده‌سال گذشته چنین نبوده است . گوئیا نویسندگان جنگ راباخته‌اند ، چندانکه‌گفتی‌ییتز ،سخن‌سرای معروف،حق داشت‌بگوید (اگرچند درمفهومی‌کاملا دیگر)

بهترین‌ها ایمان راباخته‌اند ، حال آنکه بدترین‌ها
پرند از تحرکی پرشور .

یك حالت غم نومیدانه برجهان سایه افکن شده است ، واین‌رابه‌ویژه در آثار بیشتر نویسندگان می‌توان دید. آیا هیچ تصورکرده‌اید که چه‌عجیب است که این همه ازمردم عالم اشپنگلر[4] رایکجا فرو بلعیده‌اند . من انکار

۱- Dublin   ۲ - Whitman
۳- Homer   ۴- Spengler

ندارم که اشپنگلر نابغه‌ای بزرگ بود، و واقعیت مکاشفات وی را انکار نمی کنم. در روزگار ما ورق های روحیهٔ مردم همه به سود نومیدی، و تا حدی یك نومیدی عقیم، چیده شده است. برای یك آدم خوشبین، با یك اشتباه همه چیز نابود می‌شود، حال آنکه یك بدبین جز با قتل نفس راه گریز ندارد. چنان شده است که گوئی نویسندگان ما، بی آنکه جنبشی کنند، به کام بدبختی غلطیده‌اند و نامش را سرنوشت نهاده. گوئیا تواناترین نویسندگان از جیمز جویس[1] تا همینگوی[2]، و از الیوت[3] در «سرزمین هرز»[4] تا او جین اونیل[5] و تئودور درایزر[6]، همه سعی داشته‌اند ثابت کنند که زندگانی جز یك حفرهٔ حقیر تاریك نیست. در عالم ادب تأثیر قرین سرشاری است، و ذهن‌های سرشار، چه خوب و چه بد، آنهائی هستند که قدرت را به کف دارند. و نوابغی که قالب ذهنی این عصر را ریخته‌اند، تقریباً همه سراپا ویرانگرند. وحتی هرکجا که این نویسندگان برای عدالت اجتماعی به نبرد در آمده‌اند، کما اینکه در بسیاری موارد، باز زندگی را به چنان صورتی تصویر کرده‌اند که ارزش جنگیدن ندارد. لحن همگان بدبینانه، سرد، وقیح، و زننده است. برای ایشان زندگی بیهوده است و تیره و پوچ، یا به قول درایزر بازیچهٔ «قدرت‌های ابله»، یا جریان‌هائی همه برمحور منافع مادی. کتاب یولیس[7] جیمز جویس اگر نه می گوید که زندگی یك شوخی بی مزه است، پس چه می گوید؟ اگر سخن داستان سرایان این نیست که خوب اصلا وجود ندارد، و فقط زشتی وانحراف و مسخ است که واقعی است، پس چیست؟ شما از تصویر زندگی به نحوی که در داستان‌های ویلیام فاکنر[8]، دوس پاسوس[9] و جیمز ت. فارل[10] و بسیاری نویسندگان دیگر آمده است خبر دارید. نویسندگانی که در پرتو قریحهٔ عظیم نویسندگی خویش خوانندگان را دمساز خود می کنند. می نماید که از خرد کردن جهان خویش با یك ضربهٔ پا لذت می برند، چندانکه گوئی تمدن مگر یك تظاهر نیست، و آنچه که شریف است جز فریبی نه. آموزگاران و روانشناسانی هستند که پشت ایشان ایستاده‌اند. همین چند روز پیش بود که از

۱- James Joyce

۲- Hemingway

۳- T.S. Eliot

۴- The Waste Land

۵- Eugene O' Neill

۶- Theodore Dreiser

۷- Ulysse

۸- William Faulkner

۹- Dos Passos

۱۰- James T. Farrell

روان‌شناسی معروف دونکته می‌خواندم که او درراستی شان هیچ‌شك نداشت . ۱- بشر همیشه دانسته است که تصویر رمانتیك‌عشق دروغین است. ۲-آن کس که کژی‌ها و کمبود های نهاد بشر را تصویر می کند ، از آنکه مصور بلند پروازی‌های اوست ، به حقیقت نزدیك‌تر است. سخن کوتاه عشق یك دروغ است و یگانه واقعیت‌های موجود شکست و ناکامی . این‌حالت ناباوری ویأس درمیلیون‌ها ذهن رسوخ کرده است ، وشخص آن‌را درغیرمنتظره‌ترین جاها مشاهده می کند . ازاین مردم ، و از تحصیل کرده‌ها بسیارندکسانی که واقعاً معتقدند قهرمان پلوتارك[1] همه سالوس‌اند . وچنین می‌پندارندکه پلوتارك در تظاهر به‌اینکه قهرمانانش واقعاًروزی‌حیات داشته‌اند ، خوانندگان راگول می‌زند . برای این افرادکه از قضا به‌شماره بسیارند ، تمام خلوت خانه‌ها کنام وحشت است وحتی دیوژن[2] یك آدم خوش خیال بود . راستی راکه دیوژن‌چه‌ساده‌لوح بود. مجسم کنیدمردی راکه ، روز روشن ، چراغ دردست به‌گردش درآمده است ودر جستجوی یك انسان شریف وقت خویش راهدر می‌دهد ؛ چنانکه‌گوئی چنین چیزی اصلابه‌وهم می‌تواندگنجید . اندکی‌قبل بودکه با استادی سرشناس دربارهٔ نمایشنامهٔ «ماتم‌الکترا»[3] ، نوشتهٔ اوجین اونیل ، صحبت می کردم . او می گفت که اوجین‌اونیل یگانه تصویر راستین نیوانگلند[4] را ، نه فقط نیوانگلند امروزکه‌نیوانگلند گذشته را نیز ، ارائه داده است . ونیز آنکه‌کمبریج وکنکور[5] هم دریکصد سال پیش‌درست همانند این دهکده دراین‌نمایشنامه بوده‌اند ؛ مقابر سفیدکاری انباشته از استخوان مردگان . و درباب نویسندگان کهن نیوانگلند بایدگفت که همه سالوس و دروغزن بوده‌اند . این آهن ناباوری تا این عمق درژرفای روح این عصر فرونشسته است .

اینکه این همه را منظور چیست ، درنوشته‌های انتقادی این روزگار کمتر مورد بحث قرار می گیرد . بیشتر نقدهای ما همه در زمینهٔ مسائل تکنیکی است ؛ چندانکه درنظر من چنین می‌نمایدکه‌گوئی ابتکار درکار تکنیك یگانه حسنی‌است‌که بایدش ستود . سؤالی که معمولا مطرح است این نیست‌که نویسنده زندگانی‌را هدیه چه‌آورده است ؛ بلکه‌آن است‌که تردستی

۱- Plutarch ۲- Diogenes

۳- Mourning Becomes Electra

۴- New England ۵- Concord

او درفوت وفن کارتا کجاست . اصالت‌صورت بود که‌نویسندگانی چون‌جویس، الیوت، وگرترود استین[1] را آن‌همه‌ارج واعتبار بخشید . وشایددرعصر تکنیک این طبیعی باشد . ولی چسان می‌توان آن‌همه‌مسائل عظیم راکه دامنگیراین سیرنوین ذهن است، یکسره نادیده انگاشت؟ به‌عقیدهٔ من، این نکته‌نمایشگر «میل مرگ» است ــ نامی که پاره‌ای‌از روان‌شناسان بر آن نهاده‌اند.می گویند که در ضمیر ما میل مرگ‌سایه به سایهٔ آرزوی زندگی خانه کرده است . شکست و شوربختی می‌توانند تا نقطه‌ای بر آیند که ما آنهارا قبول کنیم ، و درآغوش کشیم ، و دراین‌تیرگی وپاشیدگی‌وجود خویش ازآنهالذت ستانیم. خواه ازآن‌لذت بگیریم یانه ، این ادبیات فاسدکننده است . به‌قول نیچه[2]: « هرچه‌که زشت است مایهٔ ناتوانی وابتلای بشر است . بشر رابه یاد زوال خطر وناتوانی می‌اندازد وعملا موجب از دست‌رفتن قدرت وی می‌شود.تأثیر زشتی را به‌یاری نیروسنج می‌توان معلوم کرد . هرگاه‌که مردی غمناک‌است، در او احساس نزدیکی باچیزی زشت وجود دارد . احساس قدرت او،ارادهٔ معطوف به قدرت او ، جرأت او، غرور او، اینهاهمه‌بازیبائی اوج‌می گیرند وبازشتی فرو می‌نشینند ». این است منظور من ازاشاره به این معنی که این نویسندگان همه نمایشگر میل مرگ‌شده‌اند . واگر بامهارت تکنیکی‌خویش ایمان را درما نابود می کنند، وارادهٔ مارا برای ساختن این‌جهان به‌طرزی که‌زندگی‌رابشاید از بین‌می برند، برماست که ازنفوذ ایشان بی تفاوت‌نگذریم.

ولی من خود میلی‌غریزی‌دارم که به‌نویسندگان معتقد باشم . در عمقی بس‌ژرف‌تر از این سطح که باآنها موافقم یا مخالف ، آنها را دوست دارم و ارج می‌نهم ، چراکه نویسنده‌اند . و در حالتی تنگ‌نظرانه‌تر ، قبول‌دارم که همهٔ مارهای‌عینکی ، کرگدن ، کفتار ، وشغالانند . در عالم ادب‌هیتلرهاو موسولینی‌ها داریم که برای نوع بشر هما نقدرفایده دارند که‌یک‌مارزهرآگین بزرگ در قلب تابستان . اما نویسندگان ، به‌صورت یک طبقه ، تاآنجاکه من می‌شناسمشان ، همه‌کسانی‌هستند حساس وباریک بین و دوستدار عدالت ، وسرشار از نیک‌خواهی درحق دیگران . تقریباً همه‌به‌طورغریزی‌ایده‌آلیست هستند . از این‌روچون‌می‌نگرم که گروهی کثیر از ایشان قصد نابودی‌زندگی کرده‌اند ــ در نظر من چنین است ــ از خود می‌پرسم کـه دلیل آن چیست؟ چرا آن ها در زندگی جز به پلیدی هـا نمی‌اندیشند ؟ چرا

1- Gertrude Stein 2- Nietzsche

اینهمه عیب‌جوی و تقدیری شده‌اند ؟ آیا باید آنها را بدین جرم ملامت کرد یا ما را ؛ ما را ، همهٔ ما را ، اجتماع را ، جهانی را که در آن زندگی می کنیم؟ درجمع ذهن‌ها ، ذهن‌های آفرینشگر آنهائی هستند که طبعاً بیش ازدیگران به‌زندگی عشق می‌ورزند . پس شك نیست که اینان سرخورده‌اند .

نکته‌ای معروف است که تمام‌نویسندگان حالت روحی جهان‌رادرمیان دوجنگ بازگو کرده‌اند . سی سال پیش ، آنگاه که من نوشتن آغاز نهادم ، آینده چشم‌اندازی بود امید بخش وهیجان انگیز . همه‌کس به تکامل به‌عنوان یك جریان طبیعی معتقد بود . هدف را بی گفتگو قبول داشتیم . بشر رو به‌جلو داشت ویگانه‌مسائل موجود درطرق ووسایل پیشرفت بود . لازم به گفتن نیست که جنگ جهانی اول در نابود کردن این‌چشم اندازشادتا کجاموٴثر افتاد . ذهن‌های جوان وحساسی که در پرتو آن‌رشد کرده بودند ، باآنچه که دیدندیکسره نومید شدند . احساس خیانت کردند ، وچون ‌بدی پیروز برآمد بدین‌مرحله‌رسیدند که حس کردند جز آن هیچ چیز دیگر واقعیت ندارد . این چیزی بودساری در سرتاسر پهنهٔ گیتی ، وپیروزی قدرت‌های مرتجع درسالیان بعدتا درتأیید این تأثیر خیلی جلورفته است . هرروز باچشم خویش شاهد کامیابی قدرت‌های پلید بوده‌ایم که بالاف‌زدن ها وآزار خلق‌راه‌خویش‌را به‌سوی‌هدف فرمان‌روائی برسراسر عالم طی کرده‌اند . هرچه را که خوب بوده‌است ازصحنه کناررزده‌اند . حتی چند سال قبل برتراند راسل [1] درمقام صحبت ازانگلستان گفت : «دیگر امیدرستگاری نیست . هیچ کس به‌چیزی نمی‌تواند اندیشید ، مگر تهدیدی که هرروز نزدیك تر می‌آید . تهدید این قدرت‌های فاتح که‌روی‌جهان را سیاه کرده‌اند » . اگر در این جنبه ما نسبتاً خوشبخت هستیم ، نویسندگان در افسردگی جهان شریك‌اند . و این عیب جوئی ایشان دلایل محلی دیگری دارد . تصویر خوش بینانهٔ زندگی‌که در نسل پیش آن همه شایع بود ، به عکس‌العملی ناچار انجامید . بیش از آن‌خوب بود که راست باشد . و چون هولز [2] طاقت نظاره برهیچ‌چیززشت رادرزندگانی نداشت ، برای نویسندگانی که از پس اوآمدند زشتی یك مشغلهٔ ذهن شد . درزمینهٔ زبان نیز یك واکنش مشابه رخ داد . وقاحت وکفر بسیاری از نویسندگان در نظرمن همانقدر کودکانه می‌نماید که پرهیز متظاهرانهٔ‌هولز . ولی هولز خیلی جانماز آب می‌کشید ، وپارهٔ اعظم نسل او چنین بود و این خود ناچار به چیزی باید

1- Bertrand Russell

2- Howells

می‌انجامید که‌من نامش‌را «پرهیز معکوس» می گذارم. درست در مقام عکس‌العمل درمقابل نویسندگانی که نقاب برمعایب قهرمانان خویش می کشیدند، کسانی پیدا شدند که‌پرده‌ها را دریدند؛ ودر طرق دیگر نیز تمدن ما با مسائل گوناگون خویش دست بگریبان شده است. چند سال پیش، به‌عنوان‌خوانندهٔ مخصوص یك ناشر، هرروز یك داستان راکه‌نوشتهٔ نویسنده‌ای‌جوان‌درغرب یا جنوب‌کشور بود مرور می کردم. این‌نویسندگان ظاهراً به هیچ روی نمی‌توانستند بر شهرهای‌زادگاه‌خویش ببخشایند. انگیزه‌شان‌ظاهراً‌هیچ‌نبودمگر گریز از این شهرها، وندا درانداختن‌درپهنهٔ عالم که این‌شهرهاچقدرزشت وسالوس وستمکارند. ولی‌من تصور می‌کنم که از نسل ما به صورت نسلی یاد خواهد شد که هر فردآن، غالباً بی داشتن یك دلیل روشن، ازشهرزادگاه خویش متنفر بود. و نویسندگانی که در اینجا از ایشان یاد می کنم جز خاطراتی زشت از چیزهای مادی، وبیشتر معنوی، هیچ درخانهٔ‌ذهن نداشتند. ومن‌نزد خودچنین پنداشتم که، در وقت بنیاد این شهرها، افراد حساس‌را کسی پیش نظر نداشت. این شهرها‌را‌مردمی خشن‌بنیاد کردند که برای‌امیال ابتدائی خویش در جستجوی‌مفری بودند. وحال که افرادی‌حساس به‌پاخاسته‌اند و درپهنهٔ آفتاب جای خویش را می‌طلبند، محیط آمادهٔ‌پذیرفتن‌ایشان‌نیست. می‌دانید که توماس ولف[1] کشور خودراچسان وصف می کند: «بازهم‌زمین، بازهم خانه‌های چوبین، بازهم‌شهر، واینهاهمه‌ناخوشایند ونیاراسته‌وزشت... آشفتگی وحقارت زشت». معنویت داستان اومعنویت صدها داستان آمریکائی دیگر است. «آن گل درشت و مردانهٔ نجابت وشهامت وشرف‌درفشار یك‌پیچك پلید پژمرده است. ما دراین نسل قلم زنی هـای نویسندگانی را دریافت می کنیم که جز ناپختگی ومشقت هیچ‌ندیده‌اند؛ ونیز قلم‌زنی‌های‌افراد محروم، کودکان مردمی راکه تازه بدین‌خاك پانهاده‌اند و بیشتر ایشان، درسرتاسر زندگانی، به‌جزمحلات محقر، وخیابان‌های کثیف، وشهرهای غول‌آساهیچ ندیده‌اند ودراین‌سرزمین سوای‌تحقیر و آزار هیچ‌نشناخته. برای این‌قوم، آمریکا تا کجاهمان‌سرزمین‌موعودی بوده است که‌قبل‌ازجنگ‌ازآن‌یاد می‌شد؟

قلم‌زنی‌های این طبقات است که به‌صورت داستان به دست ما می‌رسد؛ این افراد راندهٔ محروم بسیار حساس که درمحلات فقیر بارآمده‌اند. بدتر ازهمه چندی است که نوشته‌های افرادی راکه‌جلای وطن گفته‌اند ومدتی است

1- Thomas Wolfe

از اعتبار و نامی بلند برخوردار، دریافت می کنیم. و در این جا منظورم پناهندگان روشنفکر نیست ، بل کسانی است که از حیات گروهی خویش یا به میل یا به دلیل سلیقهٔ شخصی ، و نه جز آن ، بریده‌اند . اعتبار هنری جیمز[1] با نام ازرا پاوند[2]، گر ترود استین، و ت.س. الیوت و گروهی دیگر بالا گرفت . این نویسندگان ، به‌عنوان نویسنده ، از کمالی عظیم بهره دارند و در زمینهٔ ادبیات و روان‌شناسی به کشفیات بسیار رسیده‌اند که ایشان را در خور پایگاه بلندی که اشغال کرده‌اند می کند . می توان گفت که انتخاب محل زندگانی یک مسألهٔ سراپا شخصی است و دربارهٔ آن وضع قاعده و قانون ممکن نیست . تردید نیست که بسیاری از نویسندگان بیرون از مرزهای کشور خویش رحل اقامت افکنده‌اند ، و با این کار مملکت خود و جهان را خدمتی شایان‌تر نموده‌اند . ایبسن چهل سال تمام بیرون از کشور خود زیست، و گفت که زادگاه خود را هرگز بدان روشنی که از فاصلهٔ دور می‌دید، ندیده است. ولی من باور ندارم که این نکته در مورد آمریکائیان نیز راست آید . شاید بدان سبب که ریشهٔ ما همچون ریشهٔ مردم کشورهای کهنسال‌تر چندان ژرف نیست، و بسا که در وقت ترک میهن خویش ریشه را نیز پشت سر رها می کنیم و توانائی ریشه‌زدن در یک خاک دیگر را هم نداریم . این بدان معنی است که ما تجربه‌های عمیق را که به ما نظرگاهی پخته‌تر می‌دهد ، از دست می‌نهیم . و چون بدین تجربه‌ها دست نداریم ، در قشر پای در گل فرومی‌مانیم؛ و از آنجا که از زندگی ، به‌علت عجز خویش در مهار کردن آن ، کنار کشیده‌ایم ، نتیجه می گیریم که زندگانی را هیچ اعتبار و قدری نیست و با انکار اهمیت تمام چیزهای ابتدائی حیات مسأله را خاتمه می‌دهیم . شما آگاهید که چطور تمام این نویسندگان «محلی بودن» را مسخره می کنند . ولی خیلی از آنچه که ایشان محلی می‌خوانندش ، بنیاد هر تمدنی است و هیچ کشوری بی داشتن آنها حتی شش ماه قادر به‌ادامهٔ حیات نیست . گریز از «محلی بودن» خوب است ، به‌شرط آنکه مسائل را مخلوط نسازیم. ولی علاوه بر «محدودیت مکانی» ، به‌قول استاد وایتهد[3]، «محدودیت زمانی» هم داریم . این همان خیال باطل است که نو بودن به‌تمام فضایل دیگر می‌ارزد. وسعی این نویسندگان همه آنست که واپسین لحظه را عرضه کنند، چنانکه گوئی هم‌گام بودن باسلیقهٔ روز از هر واقعیت بزرگ زندگانی و مرگ مهم‌تر است.

۱- Henry James

۲- Ezra Pound

۳- Whitehead

آنان مسائل تکنیکی بسیار پیش‌می‌کشند ، چراکه جز آن متاعی ندارند. وبر نویسندگان بزرگ گذشته‌خندهٔ استهزا می‌زنند ، کما اینکه هنری جیمز مکرراً می‌گفت تولستوی[1] به خواندنش نمی‌ارزد، والیوت بسیاری‌ازشاعران عرفانی گمنام را بر میلتون ترجیح داد. گذاشتن کوچکتران برفرازبزرگان به اعتبار محاسن تکنیکی ایشان،خود حیله‌ای‌است برای‌دفاع ازناتوانی‌های خویشتن ، وگرترود استین قدر ایشان راتاآخرین ورطهٔ پوچی‌پائین کشیده است . درنظریهٔ جمال شناسی او، نه احساس‌را منزلتی‌هست و نه‌اندیشه را؛ وهیچ‌چیز در خور اهمیت نیست مگر ترکیب الفاظ . و درزندگانی سرآمد همهٔ‌چیزها جقجقهٔ بچه‌هاست .

می‌دانید که این بچگانه است . ودرحقیقت ، درنظر من، بیشترادبیات جاری فرآوردهٔ ذهن های نارسیده است . منکن[2] هنوز در عالم‌بچگی‌است؛ لاف وگزاف‌های همینگوی از دهان یك پسر بچه است ، البته پسری بسیار شجاع ؛همین گونه است کورمالی‌های شاعرانهٔ توماس‌ولف، ومطالب‌هکلبری‌فین[3] ؛این‌یك‌کتاب‌یگانه‌ازپسرها ، برای‌پسرها ،ونوشتهٔ‌یك‌پسر . داستان‌سرایان ما نمونه‌های رشد یافته راکمترتصویر می کنند . واگر الیوت شاعران‌ناچیز رابرتر از بزرگان می‌شمارد ، آیا به دلیل‌آن نیست‌که خود قادر به‌تجربهٔ عواطف عالی نیست؟ اگرچنین است ، دلیل آن‌اگرعدم‌پیوستگی‌به‌خانواده، به‌آب و خاك ، به حیات عمومی،که مایهٔ بیداری حس مسئولیت ودوشادوش آن پختگی ذهن است ، نیست ، پس چیست ؟ بگذارید بگویم نویسندگانی که در اینجا نامشان برده شد ، این مسأله راحس کرده‌اند وبه‌تقریبی با آن به مقابله برخاسته ؛ وبه‌همین‌دلیل است که درجمع ما به‌شهرت‌سر بر آورده‌اند. پس اگر این گروه سرشناسان نیز به علت شرایط زمانهٔ ما هنوز هم در عهد نوجوانی باشند ، آن‌معمولی‌هاراکه‌همه پسرکانی هستند بی‌قریحه به چه نام باید خواند، شعار بزرگ این عصراین است‌که باید بازندگی مقابله‌کرد . لیکن مقابله بازندگی ، در بسیاری ازموارد ، حکم‌روی گردانی‌ازمهم‌ترین عناصر زندگانی راپیداکرده است . جهان برنویسندگان چنان تنگ آمده است وچنان موذی وهراس انگیز شده ، که آنان ، برای حفظ‌حیات‌شخصیت خویش ، محموله رابه دریا افکنده‌اند تا مگرکشتی جان به سلامت برد .

1- Tolstoy 2- Mencken

3- Huckleberry Finn

حیات ایشان تنگ و بی بار شده است ، و خود از نظر عاطفی در قشر مانده‌اند.

حال بازگردیم به عیب جوئی ایشان . آیا این عیب جوئی واقعاً انکار آرمان‌هاست ؟ آیا بیشتر در حکم تأیید نومیدانهٔ آنها نیست ؟ عمق نومیدی حال خود مقیاسی است برای اندازه گیری انتظارهای ناکام . هرچه را انکار می کند، به تمنا می‌خواهد و پیش پیش قبول دارد . نویسندگان ما می خواهند بگویند که عمر ارادهٔ آزاد به سر رسیده‌است. فکر می کنند که جبری‌اند ، حال آنکه همواره پای بند تقدیر از کار درمی‌آیند و این حکایتی کاملا دیگر است . ویلیام جیمز[۱] این وجه تمایز را خوب نشان داد . « مبحث تقدیر در مورد جبر ساده محلی از اعراب ندارد. دراین‌جا سخن ازقدرتی‌است که‌می‌تواند لحظه به‌لحظه صورت اشیاء را تغییر دهد ، به‌شرط آنکه برای‌مقابله‌باموانع قدرت کافی داشته باشد . کسی که ناتوانی کوشش آزاد را بدین نحو احساس کند ، از حادترین معنای مستتر در آن ، وقدرت احتمالی خودمختار آن نزد خویش تصوری‌دارد ؛ وگرنه چگونه‌می‌توانست از عدم آن، و بی‌ثمر بودن آن‌اینچنین آگاه باشد . ولی جبرمحض بنیادی کاملا دیگر دارد . نه‌ناتوانی که بل بلاتصور بودن ارادهٔ آزاد است که دراینجا تأکید میشود » . اینجا نظر آسیائی‌ها درکار است و هیچ کس تصور نمی‌توانست کرد که یك آسیائی مانند فاکنر ، یا دوس پاسوس ، یادریزر ، یاهمینگوی‌چیز نویسد . نسل‌ها نومیدی می‌خواهد وصدها وهزارهاسال سرخوردگی تایك‌ذهن جبری به‌وجود آید . یك‌انسان جبری کسی است که‌هیچگاه‌توقعی نداشته است . اما اعتقاد به تقدیر درآمریکائیان امید را از پیش قبول دارد . بحثش این نیست که ارادهٔ آزاد وجود ندارد ، بلکه می گوید که از این اراده‌کاری ساخته‌نیست. برترین ارج‌ها رابه‌اراده‌می‌نهد ؛ زیرا می‌گوید که زندگانی بی معناست و درست به‌خاطرهمین نفی آن راپوچ می‌شمارد. یگانه‌چیزغیرقابل تصور برای ذهن‌آمریکائیان این است که اراده وجود نداشته باشد ، و همین است دلیل آنکه هرگاه بی‌ثمرافتاد طاقت قبول‌این ضعف رانداررند .

بدین قرار می‌نماید که حالت این نویسندگان نوعی‌ایده‌آلیزم‌معکوس است . ناباوری خشن آنها خود دلیلی است برایمان باالقوه‌شان . وهرگاه

۱- William James

به یاد می‌آرم گفتگوهای پراکنده‌ای راکه ، در روزگار طفلی‌من ، دربارهٔ آرمان‌های بزرگ همه‌جا درگرفته بود و همه جا باسوء استعمال قرین‌بود، چنین معتقد می‌شودکه این تغییر فکر باید سرانجام برای‌هرچه‌که از دست می‌دهد روزی مفید وخلاق ازکاردرآید . آرمان‌ها راغالباً کسانی قبول‌دارند که درعهد جوانی منکر آنها بوده‌اند . وازآنجاکه هیچ سنت آگوستینی[1] در نسل من نیست ، وژان بنیانی [2] وجود نداردکه من بشناسمش ، فکرمی‌کنم که‌ذهن این کشور به‌طورکلی درروزگارما دوران بلوغ راگذرانیده است . دردهای وحشتناك رشد پشت سرنهاده شده وملت پخته‌ترخواهد گشت. بی‌تردید چیز خوبی است‌که جوانان ما اینهمه سخت‌گیرند و از ریا ولاف و گزاف خسته شده‌اند . آیادربرابراین‌ذهن‌شکست اندیش ، و درقبال‌این‌انگل‌هائی که درجهانی‌مأیوس‌رشد کرده‌اند برهمان قرارکه‌یك انگل گیاهی‌ازشیرهٔ‌درختی درحال مرگ تغذیه می کند، همه‌جا یك واکنش مشهود نمی‌توان دید ؟ من آرزوی قاطعیت را،جهانی‌راخالی‌ازآشفتگی،اتلاف وجستجوهای کورکورانه، جهانی راکه سرشار باشد ازنظم وهدف در همه سو می‌توانم دید . در این پهنهٔ خاك آمریکا من‌معتقدم که می‌توانیم جهانی راچنان برای‌خویش‌بسازیم. آنگاه‌که اروپا مجال چنین‌کاری را! داشت و آمریکائیان همه آرزوی اروپا می‌کردند ، ویلیام جیمز چنین نوشت : « اروپا را مردمی بدین صورت درآوردندکه درخانه‌هاشان ماندند ، وباسرسختی تمام‌به‌خاطرآن همه‌زیبائی وآسایش ونظمی‌که اینك دارند ، جنگیدند . ما‌نیز باید برجا قرارگیریم و همان‌کنیم». اروپا هنوزهم فرصت رانباخته است . ولی اروپا بامسائلی‌درگیر شده است بدتر ازمسائل ما، وافسونی‌راکه روزگاری برای ما داشت از کف داده است . اروپا ما را به‌جای خویش بازانداخته ، و خاك آمریکا قدرت خود را درکار افسون‌کردن ما بسیار عظیم برآورده است .هزاران رمان و شرح احوال و تاریخ‌که در این سالیان اخیر به بازار آمده‌اند ، نشان می‌دهندکه‌چه‌تلاش وشکست‌های گونه‌گون ، وچقدر خاطرهٔ پیروزی ها که پشت سر ما قرارنگرفته است . ونویسندگان‌جوان‌ماا کنون دردورافتاده‌ترین نقاط رحل اقامت می‌اندازند ، مصمم‌که هر آینه آن را زیبا نیافتند خود زیبایش کنند. آنان دارند جائی‌ریشه‌می‌زنندکه روزی تخم‌ها افشانده‌شد، وجای شك نیست‌که روزگاری گل‌برخواهندآورد ومیوه‌خواهند داد .

---

۱ - Saint Augustin   ۲ - John Bunyan

لوگان پرسال اسمیت[۱]

چشم‌انداز ادبیات

ادبیات یك شاخه از فلسفه یا علوم اجتماعی نیست . ادبیات یك هنر است و هنر تحت شرایط تکنیکی خاص، و آنگاه برای رشد صحیح آن مصالح اتفاقاً مساعد باشد به‌آزادی تمام گل می‌دهد . ولی دریغ که چه نادراست این آزادانه گل دادن . می‌نماید که اندیشه‌های بزرگ فقط هنگامی قادر به خلق شاهکارهای ادبی هستند که مصادف شوند با حالتی خاص از وسیلهٔ سخن خویش ، که قصد من در اینجا وجود حالت نرمش است در زبان. این نرمش خاص یا از برکت تازگی ابتذال نایافته شیوه‌ایست که خودسرشار است از اشعار ناخودآگاه

۱- Logan Pearsall Smith

وفی‌المثل ژالهٔ سحر گاهی را بر تارک خود هنوز دارد - وکلامی نافرسوده از این دست ، همانند زبان یونانیان و رومیان و زبان انگلیسی در عهد الیزابت ، وسیلهٔ آفرینش عالی‌ترین انواع ادبیات شده است . یا آنکه ممکن است به پاس پدیده‌ای باشد که آن را نوآوری درزبان می‌نامند ، به‌پاس نیروئی که از صحبت عامیانهٔ خلق وام گرفته شده ، به پاس احیای مجدد لغات کهن که مدتهاست مهجور مانده‌اند . برای آنکه اندیشه به‌قالبی فنا ناپذیر درآید، نیاز به‌لغات نافرسودهٔ سرشار چندان مهم است[۲]، یادست‌کم در نظر من اینهمه اهمیت دارد (ولی بساکه تعصب من دراین نکته بیش‌ازاندازه است) ، که من نمی‌توانم این مطلب راکه آنچه ما را درزمینهٔ ادبیات به نام دوره‌های تعالی تخیل می‌شناسیم درحقیقت چیزی نیست مگر یك پدیدهٔ زبانی ، نکته‌ای نادرست انگارم. وقایعی که در تاریخ زبان بنی‌آدمیان مکررتر از تاریخ ذهن آنها رخ داده است.

ازآن همه دربندزبان بودن، توجه به‌الفاظ وآزمودن آنان که درعصر رنسار[۱] درفرانسهٔ وعصرشکسپیر درانگلستان موجب آنهمه جلب عنایت شد ، یا ازآن‌همه جستجو برای احیای‌لغات‌مرده که‌سرآغاز احیای جنبش‌رمانتیك در این ممالك بود- ازآن‌همه شور اینچنین در کارزبان که مسلم‌ترین نشانهٔ تجدید حیات ادبی است ، امروزه من هیچ یا بسیارکم نشان می‌بینم.

تقریباً همهٔ نویسندگان جوان ما به‌نظر می‌رسند که دل به همان لغات معمول وجاری کاملاخوش دارند ، وبه جزدرموردچندانحراف‌عجیب‌وغریب، سبك و انتخاب لغت هیچ‌کدام را ، دست‌کم برای من، ازدیگران بازنمی‌توان شناخت .

وانگهی همان شرایطی که درپیش به‌عنوان شرایط دلگرم کننده عنوان کردم - گسترش علاقه به‌ادبیات، گروه عظیم خوانندگان ، تشخیص آنی یك اثر خوب - همه ، برعکس آنچه‌خود می‌نمایند ، برای پرورش استعداد ادبی مساعد نیستند . درهرگونه هنری، تفوق پایدار نتیجهٔ ضروری فعالیت هنری نیست - درحقیقت بیشتر به یك محصول فرعی می‌ماند - و شور وشوق عموم درکار هنر ، اغلب ازآن جهت که از هنرچیزی می‌سازد مد روز ، بیش ازآنچه مایهٔ پرورش هنر باشد سعی‌درتوقف یاکندی سیر آن دارد . و آیا این‌همان نیست که امروزه روی‌می‌دهد ؟ گروه کثیری‌ازخلق، که‌چه‌خوش

---

۱ -Ronsard

بود اگر دل در کارهای دیگر می بستند ، امروزه ، به‌پیروی از سلیقهٔ روز ، هشیارانه‌یا نیمه هشیار کم کمك مشتاق کتاب‌های تازه‌می شوند . اینان گروه‌های پرشوری را تشکیل می‌دهند که ازسر شوق چنان آماده‌اند تاهر چیز نورا با آغوش باز بپذیرند و درزبان گیرند ، که یك نویسندهٔ جوان هوشمند خیلی آسان می‌تواند خویشتن را همه‌جا بشناساند . همان گونه که‌ترولوپ [۱] جائی گفته است، موفقیت به راستی نوعی زهرضروری است ؛ وخردمندانه افزوده است خوشبخت آنها که شاهد موفقیت درزندگی دیر به سراغشان می‌آید و این زهر را خردخرد فرو می‌برند .

تأثیر این موفقیت آسان ـ وازجمله‌خطرهائی که در راه هنرمند آینده کمین گرفته است موفقیت زودرس به احتمال از همه مهیب‌تر است ـ ونتایج این محبوبیتی راکه سهل وزود به‌چنگ آمده است درهمین پیرامون خویش به‌آسانی می‌توانیم جست . همینکه از جائی نخستین بارقهٔ ذوق ، نخستین ابتکار اصالت بروز کرد، دردم همه‌دیده براومی‌گردانند و قصد بهره‌گیری می‌کنند . سردبیران هفته نامه‌ها و حتی روزنامه ها بیدرنگ برآن چنگ می‌اندازند ، چندان که گوئی اینان عادت اقوام آدمی‌خوار یاغولان آدمی کش راپیداکرده‌اند . اینان ذهن نویسندگان جوان را تا آخرین ذره می‌مکند ، وسپس گروهی از استعدادهای سالمند را به‌جاشان می‌نشانند . قربانیان در آغاز می‌نگرند که چه آسان می‌توان پول روی‌هم انباشت . حتی مجلات مد نیز ، درازای مقاله‌ای کوچك ، پول بسیار به دامنشان می‌ریزند. عادت‌های گران به‌هم می‌زنند ، وبه پایمردی حامیان نیك اندیش به‌محافل به‌اصطلاح بالا راه پیدا می‌کنند . وچنانکه معمول تمام روزنامه‌نگاران است ، هنوز چندان برنیامده است که توانائی خواندن وتغذیهٔ ذهن‌را با مطالعات بی‌غرضانه ازکف می‌دهند؛ واندکی بعدکه ذخیرهٔ اندك اصالت ایشان پایان پذیرفت و دیگرسخنی نداشتند تابگویند ، جرائد همکاریشان را بیش نمی‌خواهند و گروهی جدید از تازه‌کاران، که آنها نیز چندی بعد تهی مایه خواهند شد وجا به‌دیگران خواهند سپرد ، جایشان را می گیرند .

من نمی‌خواهم بگویم که روزنامه نویسی ، عادت تند نوشتن برای مطبوعات‌به حال استعداد همواره زیانکار است . شك نیست که‌برای مردانی که ذهن‌های پخته دارند اغلب خود محرکی است مطلوب که ایشان‌را ناچار

۱ـ Trollope

می‌سازد ، همان‌طور که‌هزلیت[1] را نا گزیر کرد، تاجهان‌را از گنجینهٔ‌مطالعات و تفکرات خویش بهره‌ورگردانند ، وذهن سرشار خویشتن را بر سینهٔ کاغذ آرند . امابرای نویسنده‌ای جوان ، بی تجربه ، و ناپخته این گونه عرضه کردن میوه‌های نارس چسان می‌تواند ثمری سوای زیان داشته‌باشد ؟

ناشران درکشتن غازی که تخم‌زرین او مایهٔ حیات ایشان است با سردبیران جرایددرقابت می کنند . همینکه نویسنده‌ای‌جوان به‌موفقیتی‌رسید، ناشرش دراومی‌دمد تا بیدرنگ کتابی دیگر چاپ زند ؛ و ناشران دیگر ، به امیدچشم عنایتی ، دیده در اومی‌دوزند و پی درپی پیشنهاد می کنند تا ، در قبال درآمدی معلوم، هرساله یك یا دوکتاب فراهم سازد. ردکردن این پیشنهادها برای نویسندهٔ جوان که‌کیسه‌اش از نقدینه‌تهی است ، دشواراست. این پیشنهادها اورا برمی‌انگیزند ، و درحقیقت ملزم‌می‌دارند، تادست به‌چنان تصنیف سریع و فراوانی برآردکه‌هرنویسندهٔ جوانی را، مگرآنکه واقعاً از استعداد و ذوقی بینهایت بهره‌مند باشد ، زیان می‌رساند . راست است که‌یك نابغهٔ بزرگ، هرآینه درعصری بزرگ ازآفرینش‌های ادبی پابرعرصهٔ وجود نهاد ، و وسیله‌ای آماده و نرم را در اختیار خویش دیدکه توانست تخیلات خودرا در قالب آن شکل دهد ، بساکه خواهد توانست یکی پشت دیگری شاهکارهای پی درپی بیافریند ، و، بی‌دقت‌کافی ، صفحاتی را سیاه‌کندکه‌قلم سرنوشت جاودانگی آنها را رقم‌زده است. لیکن این قبیل اعصارمبارك‌چنان کم‌اند ، و این هنرمندان بزرگ بی وسواس از قبیل شکسپیر و مولیر، که بتوانند شکم بازار رابیاکنند بی‌آنکه‌خودزیانی بینند ، وبی‌هیچ گونه‌احساس شرم نماز پیش‌گوسالهٔ زرینی برندکه برفرازقلهٔ‌پرناسوس[2] جای گرفته‌است، ازموهبتی چنان الهی برخوردارو‌خودچنان استثنائی ،که وجودشان را باید بیرون‌ازهرگونه‌حدود قوانین معمولی دانست .

ازکسی نام بردن دور از انصاف است. ولی باتعقیب آثار نویسندگان جدیدتر که نخستین‌آثارشان مرا افسون‌کرده است ، من تقریباً بدون‌استثناء بدین نتیجه رسیده‌ام که آثار اولیه ، یا دست‌کم موفقیت های نخستین ایشان بهترین کامیابی‌هاشان بوده است . انتظار موفقیت‌کامل‌درایشان به‌ثمر نمی‌رسد. هراثربعدی‌کمابیش رونویس‌ضعیف‌تر ، یا پژواك خفیف‌ترهمان‌کتاب‌نخستین است . درسالیان اخیر ، به‌ویژه درسال‌های بعد از جنگ ، این شرایط در

۱- Hazlitt

۲- Parnassus کوهی در یونان ، جایگاه مقدس الهه‌های هنر.

فرانسه و آمریکا حاکم بوده است . دراین دو کشور ونیز درانگلستان‌شمارهٔ استعدادهائی که زود می‌پژمرند ، و میزان مرگ زودرس میان قریحه های پر امید می‌نمایدکه رو به‌فزونی است . درحقیقت با این همه‌تبلیغات تجاری وشهرت‌های زودرس که در عصر ماهست ، کجا می‌توان امید داشت به یافتن گوشه‌ای خلوت ،که درکنج فراموشی‌آن استعداد رابتوان به‌آرامی‌پرورد و بارور ساخت ؛ وکوآن آزمون‌ها وشکست‌های پی درپی که‌درسایه‌شان‌استعداد به بهترین روی مایه می‌پذیرد ورشد می کند ؟

نه ، همان شرایط دیرین مسلماً بهتر بود . نیکوترهمان‌که پیامبران راسنگ زنند ، تا ازگل تاج برفرقشان نهند ؛ کاری که ما امروزه بی‌تأمل می کنیم . بسیاری گل‌ها پیامبررا خفه کرده‌است.ولی سنگسار کردن‌روزگاران قدیم ، ایشان را ازتنگنای شهر به‌پهنهٔ بیابان‌ها می‌راند تا در باب رسالت خویش اندیشه‌کنند و استعدادها رابه‌کمال رسانند ؛ چندانکه‌سرانجام‌یك‌روز به شهربازمی گشتند و داد خویش را ازجهانی‌که قدرشان را نشناخته بود ، بازمی گرفتند.

Call No. .... Date ....

Acc. No. ....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

چند اشاره

Call No. ....

Acc. No. ....

Date ....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

واسیلی کاندینسکی [1]

هنر و هنرمند

یك اثر هنری به‌طرزی مرموز و پنهانی از هنرمند زاده می‌شود . چون از او مجزا گشت ، موجودیتی جداگانه می‌یابد ، و یك هستی مستقل پیدا می‌کند . نه‌اینکه هستی آن اتفاقی یا بی‌اثر است ، که هم در حیات مادی وهم درحیات معنوی خویش قدرتی دارد معلوم و باهدف . هستی می‌یابد و قدرتی دارد قادر به آفریدن یك فضای معنوی و فقط از این نظر معنوی است که می‌توان قضاوت کرد یك اثر هنری خوب است یا بد . اگر که صورت آن «بی‌مایه» است ، چندان قوی نیست که موجب آن ارتعاش معنوی گردد و برهمین قرار یك تصویر لزوماً خوب نقاشی نشده است ، اگر که دارای همان «ارزش»هائی که فرانسویان دائماً درباره‌شان

۱- Wassily Kandinsky

صحبت می کنند . «نقاشی خوب» آن نقاشی است که ، بی‌توجه به‌صحت آن از نظر تشریح، گیاه‌شناسی یا هر علم دیگر، نتوان در آن تغییری داد مگر به قیمت نابودکردن این ارزش معنوی. این مسأله نقض صورت طبیعی نیست ، بلکه مسألهٔ نیاز هنرمند است به‌صورتی اینچنین . برهمین‌قرار رنگ‌ها به‌کار می‌آیند نه فقط چون همانند آنها را درطبیعت می‌توان جست ، بل از آنجا که دلیل استعمال آنها لزوم آنهاست برای یك تصویر خاص . کارهنرمند را نمی‌توان این گونه توجیه‌کرد که فقط صورت هائی را که پاسخگوی نیاز وی هستند به‌کار می برد؛ که می باید افزود هنرمنددر کار برد آنهازیرفشار یك الزام معنوی است . هنرمندرا، درانتخاب وسیلهٔ خویش ، باید از علم تشریح یا هرچیز مشابه دیگر آزادی مطلق عطاکرد . این گونه آزادی معنوی‌برای هنرمند همان قدر مورد نیاز است که درزندگی .

اما پیروی کورکورانه از ادراکات علمی ، آنقدر سزاوار ملامت نیست که ردکورکورانه‌شان. دست کم آن‌یکی چیزی فراهم می‌آورد که تقلیدی‌است ازاشیاء جهان مادی که برآنهافایده‌ای‌مترتب‌است؛امااین یك نوع کلاهبرداری هنری است وره‌آوردش بازار آشفته . اولی فضای معنوی را تهی می گذارد حال آنکه دومی زهرآگینش می کند.

نقاشی هنر است ، وهنریك محصول گنگ‌مجزاوتنها نیست؛ بلکه‌قدرتی است که باید در جهت تلطیف وپرورش روح آدمی هدایتش کرد .

هنراگرازاین‌وظیفه‌شانه‌تهی‌ساخت،حفره‌ای بی‌پل می‌ماند و هیچ قدرت دیگر دراین‌زمینه‌جای‌هنر رانتواند گرفت. گهگاه که‌روح انسان قدرتی‌فزون‌تر پیدا می کند ، هنر نیز به‌قدرت برمی‌آید ؛ چراکه این‌هردو به‌طرزی‌تفکیك ناپذیر مربوط و مکمل یکدیگرند . برعکس ، درروزگارانی که بی‌اعتقادی مادی میرود تا روح را خفه‌سازد ، هنر نیرو می‌بازد ومی گویند هستی هنر به خاطر هنر است . پیوند هنر باروح درون ضمیر نابخود فرومی‌نشیند ، و هنرمند واجتماع هرکدام راهی دگر می گیرند تاآنکه سرانجام خلق پشت برهنرمند می گردانند ، یا آنکه اورا فقط شعبده باز می‌شمارند که مهارت و تردستی‌اش رابایستی ستود . برای‌هنرمند حائز کمال اهمیت‌است که‌جایگاه خویش رابشناسد وارزیابی کند ؛ ودریابدکه‌در برابرهنرخویش ونفس‌خویش وظیفه‌ای دارد ؛ ونیز آنکه سلطان نیست، بلکه خدمتگزارهدفی است‌شریف. اوباید روح خویش را تاژرفا بکاود وآن را بپروراند وپاس‌دارد ؛ چندانکه

هنرش تکیه گاهی پیدا کند که بر آن پشت تواند زد، نه آنکه فقط چون گوشتی باشد بی‌استخوان.

هنرمند باید چیزی برای گفتن داشته باشد. چراکه استادی در کار صورت پایان رسالت نیست، که فقط سازش دادن صورت است به یك محتوی معنوی.

زندگانی هنرمند حیات عیش وطرب نیست. نباید که بی‌مسئولیت روزگار بگذارد. اووظیفه‌ای دارد دشوار، وظیفه‌ای که غالباً به‌تاجی از خار می‌انجامد. اوباید دریابد که اعمال، احساس‌ها، وافکار وی‌موادی هستند، سنجش ناپذیر اما سالم، که آثاراو ازآنها مایه خواهند گرفت. اوآزاد است اما فقط در کار هنر نه زندگی.

درمقایسه با بی‌هنران، مرد هنرمند رامی‌توان مسئولیتی سه گانه قائل شد: (۱) بر اوست تا استعداد خویش را به‌بهترین وجه به‌کارگیرد؛ (۲) اعمال احساس‌ها وافکاروی مانند دیگرمردم‌فضائی‌معنوی می‌آفرینند که‌آلوده است یاپاك؛ (۳)اعمال وافکاروی‌مصالح آفرینش‌های‌اویند، وبه‌نوبت خویش براین فضای معنوی اثر می‌گذارند. هنرمند، به‌قول پلادان[۱]، یك پادشاه است، نه‌فقط چون قدرتی دارد بزرگ، بلکه نیز ازآن‌جهت که الزام‌هایش نیز عظیم‌اند.

اگرهنرمند بتواند نگاهبان زیبائی باشد، زیبائی را فقط به معیار عظمت‌الزام‌های معنوی می‌توان‌سنجید.

آن‌زیباست که آفریدهٔ الزام معنوی است، الزامی که از سرچشمهٔ‌روح آب می‌خورد.

---

۱ - Peladan

اسکار وایلد[1]

هنر و هنرمند

هنرمند آفرینندهٔ چیزهای زیباست .

پرده برداشتن از جمال هنر وپنهان گرفتن هنرمند هدف هنر است .

هنرشناس کسی است که می‌تواند تأثر خویش‌را ازیک‌چیز زیبا، به‌شیوه‌ای دیگر یا باعناصر تازه‌باز گو کند .

برترین ونیز فروترین‌صورت نقدنوعی حدیث نفس است .

آنان‌که درچیزهای زیبا معانی زشت می‌بینند ، فاسدند بی آنکه خوشایند باشند . این‌خود عیبی است .

۱- Oscar Wilde

آنان که در چیزهای زیبامعانی زیبا می‌یابند ، افراد تربیت شده‌اند. برای اینان امیدی هست .

آنان که برایشان یك چیز زیباجز نفس زیبائی‌نیست، گزیدگانند .

به عنوان کتاب اخلاقی یا خلاف اخلاق چیزی وجود ندارد . کتاب‌ها یا خوب نوشته شده‌اند یا بد، ودیگرهیچ .

نفرت قرن نوزدهم از واقع گرائی ، خشم‌دیوی راماندکه‌چهرهٔ خویش را درآئینه می‌بیند .

نفرت قرن نوزدهم از رمانتیزم، خشم دیوی را ماندکه چهرهٔ خویش را درآئینه نمی‌بیند .

حیات معنوی بشر پاره‌ای ازمضمون هنرمند را تشکیل می‌دهد. لیکن معنویت هنر در استفادهٔ کامل از وسیله‌ایست که ناقص است . هیچ هنرمند خواهان اثبات چیزی نیست . حتی چیزهائی‌را که راستند می‌توان ثابت کرد .

هیچ هنرمند غم اخلاق ندارد . غم اخلاق در کارهنرمند در حکم یك خودنمائی نابخشودنی‌است.

هنرمندهرگز ناتوان نیست ، اوقادربه بیان همه‌چیز است.

اندیشه وزبان برای هنرمندوسایل یك هنرند .

بدی و نیکی برای اومصالح یك هنرند .

ازنظر صورت ، الگوی تمام هنرها موسیقی است ؛ و ازنظراحساس، هنر بازیگر است‌که الگوست .

تمام هنرها ، دریك لحظه ، قشرند و یك نشانه .

آنان که از قشر فروتر می‌روند ، خطر را به جان می‌خرند .

آنان که نشانه را می‌خوانند ، خطر رابه جان می‌خرند .

این تماشاگر است‌نه‌زندگی‌که هنر واقعاً اورامنعکس می کند .

پراکندگی عقاید در باب یك اثر هنری ، خودنشانهٔ آنست که‌اثریست تازه وپیچیده وسرشار .

آنگاه‌که میان منتقدان اختلاف نظر افتد، هنرمند بانفس خویش هماهنگ است.

می‌توان مردی را که یك چیز مفید می‌سازد، تا آنگاه‌که لب به‌ستایش آن نگشوده است، بخشود. یگانه بهانه برای ساختن‌یك چیز بی فایده، آنست‌که شخص آن را به‌شدت ستایش کند.

هنرها همه سراپا بی‌فایده‌اند.

ت . س . الیوت[1]

هنر و جامعه

این نکته که ثمربخش‌ترین شرایط اجتماعی برای خلق آثار ارزنده در زمینهٔ فلسفه، ادبیات، یا هر هنر دیگر چیست، محتملا از آن مقوله‌های مورد اختلافی است که بیشتر درخور مباحثات شفاهی است تا کتبی. برای رونق بازار این گونه فعالیت‌ها بسا که بتوان شرایط خاصی را دلخواه‌ترین دانست؛ ودور نیست که برای یك مملکت ویك تمدن شرایط لازم سوای آن باشد که در جائی دیگر مصداق خواهد داشت. حکومت لوئی چهاردهم، تئودورها، واستوارت‌ها[2] را به‌آزادی نسبت نمی‌توان داد؛ و ازسوی‌دیگر

۱- T.S. Eliot ۲- Tudors , Stuarts

در جبین دولت‌های مقتدر این‌عصر نمی‌توان دید که سبب ساز تجدید حیات هنرها باشند. اینکه آیا هنر در عصر ترقی و تعالی شکفتن آغاز می‌نهد یا در دوران انحطاط، پرسشی است که پاسخ به‌آن در توانائی من نیست. بریك حکومت خودکامهٔ قدرتمند، تا آنگاه که دخالت خویش را در حد تحدید آزادی افراد نگاه‌می‌دارد وسعی به‌نفوذ درافکار مردم نمی کند، زیانی‌مترتب نیست؛ حال آنکه یك رژیم عوام‌فریب قدرت بینائی را ازذهن‌مردم‌می‌ستاند. ولی من بایستی سخن خویش را دراین حدود که وضع‌هنر در جامعهٔ کنونی چسان است و درجامعه‌ای از آن دست که‌من ازحال برای فردا می‌توانم دید چگونه خواهد بود، نگاهدارم و بگذرم.

شاید ریشهٔ شرایط نامساعدی که امروزه برای هنر به‌وجود آمده است بس عمیق‌تر و گسترده‌تر ازآن باشد که بتوان آن راناشی از تفاوتی شمرد که میان طرز حکومت‌ها حکمفرماست. ازاین رو آینده‌ای که درپیش‌داریم‌شاهد انحطاطی تدریجی خواهد بود یا نابودی ناگهانی. در هرگونه طرحی که به‌قصد اصلاح جامعه ریخته‌شود، نخواهید توانست مستقیماً به وضعی اشاره کنید که، در شرایط آن، بازار هنرها گرمی خواهد گرفت. چراکه این فعالیت‌ها محصولات فرعی جامعه هستند ونمی‌توان به‌قصد بهبودشان نشست و شرایطی تنظیم کرد. از سوی دیگر انحطاط آن‌هاراهمیشه می‌توان نشان از یك بیماری اجتماعی دانست که باید به‌جستجوی علت آن برخاست. آیندهٔ اندیشه وهنر در یك جامعهٔ دمکراتیك درخشان‌تراز آنچه که از یك جامعهٔ دیگر می‌توان انتظار داشت، نمی‌نماید؛ مگر آنکه برای واژهٔ دموکراسی مفهومی قائل باشیم سوای آنچه‌که در عمل مشاهده می گردد. این بدان‌معنی نیست که من هواخواه نوعی سانسور اخلاقی باشم، چه مخالفت خویش را با ممانعت از انتشار کتاب‌هائی که دارای ارزش‌ادبی‌هستند یاحتی‌چنین‌ادعائی دارند، همواره بی‌پروا برزبان رانده‌ام. ولی‌آنچه‌که ازهرگونه سانسور و محدودیت زیان بخش‌تر است آن نفوذ مداومی است که همواره، آرام و بی‌صدا، میان تودهٔ‌مردمی که سازمان اجتماعی‌شان بر بنیاد سودجوئی و کساد معیارهای هنری و فرهنگی قوام گرفته است، درکاراست. رونق روزافزون بازار آگهی‌های تجاری و تبلیغات - یا نفوذ درتودهٔ مردم به‌هروسیله مگر استفاده از درایت آنان - به زیان ایشان‌است؛ نظام اقتصادی نیز چنین‌است؛ بازار آشفتهٔ آرمان‌ها، وپراکندگی افکار در مقیاس وسیع تعلیماتی ما نیز

همین گونه است ؛ زوال آن طبقه ازمردم که، در پیدا ونهان ، برای حمایت ازشاهکارهائی که بردست مرد هنرمند به وجود می‌آید در خویشتن احساس مسئولیتی کنند ، نیز به زیان ایشان است. درزمانه‌ای که هرملت حتی به‌فراخور خویش فرهنگ ندارد ، همه دیوانه وارسر درپی آن گذاشته‌اند تافرهنگ صادر کنند و این آن را خیرهٔ موفقیت‌های هنری خویش ، یعنی خیره همان هنرهائی گردانندکه خود بیش قادر به باروری وحتی فهم آنها نیستند . درست مانند آن گروه به اصطلاح روشنفکر که الهیات راچون سکه‌شناسی و علم الرجال شاخهٔ خاصی از معرفت می‌شمارند وخویشتن را ازآن بی‌نیاز می‌پندارند ؛ و نیز مثل فقیهانی که همین گونه بی اعتنائی را به جای ادبیات وهنر به‌عنوان رشته‌هائی که بدانها مربوط نیست روامیدارند ؛ ونیز مانند مردان سیاسی که دلیلی نمی‌بینندکه ازنادانی صرف خویش در این دوزمینه احساس حقارتی کنند. از این روست که هنرمندان واقعی ترهواخواهانی دارندکم‌شمار وحتی محدود، ونویسندگان مردم پسند برای عوامی می‌نویسندکه نه سوادی دارند، ونه در آن‌ها قدرت ارزیابی هست.

ت . س . الیوت

انتقاد

انتقاد همواره باید به‌در نظر داشتن هدفی معترف باشد ؛ که به‌طور اجمالی ظاهراً تفسیر آثار هنری است و راست کردن ذوق . از این رو چنان می‌نماید که وظیفهٔ منتقد را از پیش برایش تراشیده‌اند . و باید نسبتاً آسان باشد معلوم کردن این نکته که آیا او این وظیفه را ، چنانکه شاید ، به‌انجام می‌رساند یا نه ، و نیز آنکه به‌طور کلی چگونه انتقادهائی مفیدهستند و کدام نمونه‌ها بی فایده . ولی با توجه بیشتر بدین مطلب پی می‌بریم که کار انتقاد گذشته از آنکه از میدان فعالیتی ثمربخش که از آن بتوان دروغزنان را بی تأمل بیرون انداخت بسی دور است ، از مناظرهٔ یکشنبهٔ سخن‌ران‌های مخالف ستیزه گر که حتی به‌موارد اختلاف

خویش پی‌نبرده‌اند ، نیز بهتر نیست . شاید تصور شود که چنانچه قرار باشد مرد انتقادکننده لزوم‌هستی خویش راثابت نماید ، باید بکوشد تا تعصبات و افکارشخصی خویش ــ ناخوانده‌هائی که‌نزد همهٔ‌ماهست ــ راتحت نظام کشیده، وموارد اختلاف‌خویش را با هرچه بیشترازهمکارانش‌دراین جستجوی‌مشترك برای قضاوت راستین فیصله دهد . وچون می‌نگریم که درست عکس این نکته صادق است،می‌پنداریم که این ازبرکت خشونت وزیاده‌روی در کارمخالفت با دیگر انتقادکنندگان است که یك منتقد گذران می‌کند ، یا آنکه در پرتو چیزهای کم‌ارزشی که در خود اوست واو به‌وسیلهٔ آنهاعقایدی راکه‌دیگران قبل ازاو داشته‌اند ــ و اوازفرط غرور یا به‌علت کاهلی نگاهداشت آنهاراترجیح می‌دهد ــ رنگ دیگر می‌زند . دراینجا وسوسه دست می‌دهد که همه شان را یکسره از خویش برانیم .

بیدرنگ ، بعد از خلع یدی اینچنین ، یا بمحض آنکه آرامشی این برآشفتگی‌ما راکاهشی داد ،ناگزیر ازاعتراف به‌این نکته‌می‌شویم که کتاب‌ها ومقاله‌ها وجمله‌ها ومردان به‌خصوصی هستند که برای ما مفید بوده‌اند . گام بعدی ماتلاشی است درراه طبقه‌بندی اینان ، وودریافتن‌این‌مطلب که آیااصولی داریم که معلوم گردانند چگونه کتاب‌هائی‌نگاهداشتنی‌است و درکارنقدکدامین هدف‌ها وروش‌ها رابایذ تعقیب کرد ؟

این برخورد ماست که‌تصمیم بگیریم برای ماچه‌چیزمفیداست وکدامین چیز بیفایده. وچه بساکه در ما توانائی اخذ تصمیم نباشد . ولی تقریباً مسلم است که‌کار« تفسیر »تنها هنگامی رواست که هیچ جنبهٔ تفسیر نداشته باشد ، بلکه خواننده‌رافقط به‌حقایقی آشناسازد که‌درغیرآن‌صورت‌ازنظرش‌می‌گریخت. من خود درکش دادن مطلب درکارتدریس‌تجاربی دارم‌وبرای‌هدایت‌هرگونه شاگردی به دوست داشتن چیزی به‌طریق درست ، تنها دوراه جسته‌ام ؛ یکی معرفی حقایقی ساده‌از قبیل حالت‌ها ، ووضع ظاهر ، و نحوهٔ پیدایش آن ؛ ودیگر آنکه شاگرد راچنان بی مقدمه با اثر آشنا کنیم که علیه آن آمادهٔ تعصب ورزی نباشد .

مقایسه و تحلیل ابزارعمدهٔ سردسخن سنج می‌باشند و پرواضح است که ابزاری هستند که باید بادقت‌کافی مورد استفاده قرارگیرند ؛ نه اینکه مثلا برای تحقیق درشمارهٔ دفعاتی که‌کلمهٔ زرافه درنوول انگلیسی آمده به‌کاربرده

شوند. بسیاری از نویسندگان معاصراین ابزار راباموفقیت آشکار به‌خدمت نمی‌گیرند. باید دانست چه‌چیز را باید مقایسه‌کرد وکدامین چیزراتحلیل. استاد فقیدکر[1] دراستفاده‌ازاین ابزار دستی توانا داشت. مقایسه و تحلیل تنها نیازمند جسدیست برمیز تشریح، حال آنکه تفسیر همیشه از جیب‌های خود پاره‌های‌تن‌را بیرون‌کشیده‌درجای‌خود می گذارد. هر کتابی،هرمقاله‌ای، هرنکته‌ای در «نکته‌ها وپرسش‌ها»[2] که‌حقیقتی‌را،حتی ازپیش پا افتاده‌ترین نوع آن، دربارهٔ اثری هنری فراهم‌کند، کاری است بس بهتر از نه دهم بیشتر انتقادهای خودنمایانهٔ بازاری. می‌دانیم که‌کشف‌صورت حساب رختشوئی شکسپیر چندان فایده‌ای نخواهد داشت؛ اما در قضاوت نهائی خویش‌درباب ثمر بخش بودن این تحقیق عجله نبایدکرد. چراکه دور نیست مردی نابغه برآیدوبرای‌آن مورد استفاده‌ای‌بداند، وبه‌کارش گیرد. تحقیق، حتی در پیش پا افتاده ترین نوع خویش، کاری است درست؛ و فرض می کنیم‌که می‌دانیم آن را چسان باید به‌کارگرفت وچگونه از نظرانداخت. البته‌کثرت مقالات وکتاب‌های انتقادی ممکن است‌در خلق این ذوق‌نارا‌ست را بیافرینند ـومن دیده‌ام‌که می‌آفرینند ـ که، به‌جای مطالعهٔ اثری، به دنبال خواندن مطالبی باشندکه درباب‌آن گفته شده است. وبساکه‌به‌جای پرورش ذوق تنها چند عقیده را در دسترس خوانندگان‌بگذارد. اما بازنمودن حقیقت ذوق را خراب نمی کند، ودربدترین‌صورت‌ها ممکن‌است‌ذوقی را ـ مثلاذوق‌تاریخی، یا بگذارید بگویم ذوق باستان‌شناسی یا ترجمهٔ احوال را ـ به توهم‌آنکه مدد رسانندهٔ ذوقی دیگر است، تشفی‌دهد. ویرانکاران واقعی‌کسانی هستندکه ابراز عقیده وپندار می کنند. و در این رهگذر حتی‌گوته[3] و کالریج[4] نیز بی‌گناه نیستند؛ چون مگرهملت[5] نوشتهٔ‌کالریج چیست؟ آیا تحقیقی است راستین تا آنجاکه سوابق اجازه می‌دهد، یاکوششی برای نمایاندن کالریج درکسوتی خوشایند؟

۱- Ker
۲- Notes and Queries
۳- Goethe
۴- Coleridge
۵- Hamlet

ت.س.الیوت

کارکرد نقد

گهگاه ، بعد از مدت‌زمانی مثلا یکصد سال ، یا در همین حدود ، مطلوب می‌نماید که مردی سخن سنج برآید ، دراد بیات گذشتهٔ ما تجدید نظری روادارد ، وسخن وسخنوران رانظامی نوین بخشد . این یك وظیفهٔ انقلابی نیست ، بلکه جرح و تعدیلی دوباره است . آنچه مشاهده می‌کنیم ازجهتی همان چشم انداز پیشین است نهایت ازدیدگاهی دیگر و دورتر . پیش چشم چیزهائی تازه وناآشنا به‌جلوه در می‌آید که بایستی باآن آشنایان دیرین که اینك به سوی افق - یعنی آنجاکه ، مگرنکات ممتاز ، همه‌ازچشم‌دیددیدگان مسلح ناپدید می‌گردند - می‌گراید به نحوی درست و راست هماهنگی داده

شوند . یك سخن شناس چیره دست که به دوربینی نیرومندمسلح‌است، خواهد توانست دور دست ها را در نوردیده ، و با جزئیات موجود در آنجا آشنائی به هم رساند و آنها را با جزئیاتی که دستیاب و نزدیك‌اند در ترازوی سنجش بگذارد. او خواهد توانست نسبت و موقعیت چیزهای پیرامون ما را درعرصهٔ این دورنمای پهناور اندازه‌گیری کند . این پندار مجازی فقط نمایندهٔ کمال مطلوب است . لیکن درایدن[1]، جانسون[2] و آرنولد[3] هر کدام تا آنجاکه از عهدهٔ بشر ناتوان ساخته است، این‌وظیفه رانیك به‌جا آورده‌اند. از بیشتر انتقادکنندگان می‌توان انتظار داشت‌که فقط عقاید استادگذشته را طوطی‌وار بازگویند. درمیان اندیشه‌های مستقل‌تر معمولا دوره‌ای‌پیش‌می‌آید همه مشحون از ائتلاف و افراط وتفریطهای چرند ، ونکات روز پسندی‌که پشت یکدیگر دمادم می‌رسند ؛ تااستادی دیگر فرازآید وازنو نظامی برقرار کند . واین تنها گذشت زمان وکسب تجارب هنری نوین، یارغبت ناکشتنی اکثریت خلق به بازگوئی عقایدچندتن انگشت شماری که‌رنج اندیشیدن را برخود هموار ساخته‌اند ، یا میل اقلیتی‌زرنگ‌اما کوته‌بین به‌نوآفرینی نیست که‌ارزش‌یابی نوینی را لازم می گرداند ، بلکه آنست که هیچ نسلی هنر را درست ازدیدگاه نسل‌دیگر نمی نگرد. هر نسل، همانندتك تك افراد ، در مبحث شناخت هنرمقولاتی دارد ویژهٔ خویش ، وچشم داشت‌اوازهنر نکته‌ایست خاص خود وی؛ کما اینکه درکاربردآن نیزتدبیری ویژهٔ خود می‌اندیشد. شناخت هنری محض به‌عقیدهٔ من اگر وهم نباشد ، تنهایك کمال مطلوب است . و تا آنجاکه شناخت هنر نکته‌ای است‌مربوط به‌بنی‌آدمیان محدود وگذران که‌در قید زمان و مکان هستی می‌یابند ، باید هم‌که چنان باشد . هم هنرمند و هم تماشاگر هردو محدودند . درهرزمان وبرای هرهنرمند عیاری مورد نیاز است‌تابرای خلق یك‌اثرهنری فلز را شایستهٔ دست استادکند. و هر نسل‌عیار خویش را ازهرعیار دیگر برتر می گیرد . بدین قرار ،هر استاد نقد تنها به اتکای این حقیقت‌که خطاهای او ازگونه‌ای هستند سوای‌پیشینیان، خدمتی مفید انجام می‌دهد . وهرچه رشته‌ای درازتر ازاین‌مردان سخن شناس‌داشته باشیم ، مقدار اصلاح بیشتری امکان پذیر است .

۱– Dryden ۲– Johnson
۳– Arnold

ت . س . الیوت

شعر دشوار

دشواری شعر (شعر نورادشوارمی‌پندارند) ممکن‌است ناشی ازچندین علت باشد . نخست آنکه بعیدنیست وجود دلایل شخصی بریك شاعرغیرممکن گرداندکه فکر خویش رابه نحوی مگرمبهم بیان نماید . با آنکه این‌خود جای دریغ دارد بازخرسند بایدبودکه شاعر درهرحال درادای سخن‌خویش به طریقی توفیق یافته است . یاآنکه ممکن است دشواری یك شعرناشی از تازگی‌آن باشد.از استهزاهائی‌که به نوبت در حق وردزورث،شلی، کیتز و براونینگ رفت همه‌آگاهیم ، اگر چند باید افزودکه براونینگ نخستین سخن‌سرائی بودکه عنوان دشوار گرفت . منتقدان ناموافق شاعران پیشین ،

آثار ایشان رادشوار یافتند ، لیك احمقانه گفتند . و نیز چه بسا که دشواری شعر از اینجا سرچشمه گرفته باشد که‌خواننده را گفته‌اند ، یا آنکه‌نزدخویش چنین اندیشیده، که قطعه‌شعری می‌رود که دشواراز آب درآید . یك خوانندهٔ معمولی راچنانچه نسبت به‌ابهام‌قطعه‌شعری‌هشدار دهند ، احتمال این هست که به حالتی حیرت‌زده دچارآید که‌هیچ‌اندرخور فهم‌شعر نیست . اوبه‌جای آنکه ـهمچنانکه می‌باید ـ باحالتی حساس وآماده‌ای‌خواندن‌شعری را در آغازد ، چون برسر آنست که هوشیار باشد ، وچهارچشمی درپی چیزی است که خود نمی‌داند چیست ، یااز آنجاکه می‌خواهد فریب نخورد ، از تیز فهمی‌خویش می‌کاهد . به نام هیبت صحنه چیزی وجود دارد ، اما آنچه‌که این قبیل خوانندگان دارند هیبت‌نمایشگاه یاهیبت تالار است . خوانندهٔ ورزیده‌تر ، یعنی‌آن‌کس که‌در این‌زمینه به‌یك صفای والاتر رسیده است ، برای‌فهم مطلب چندان اهمیتی قائل نیست ؛ یا دست‌کم درآغاز چنین است . می‌دانم‌پاره‌ای ازاشعار که‌اینك بیش از هرشعر دیگر مرا افسون خود ساخته‌اند ، آن‌هائی هستند که درنخستین قرائت به مفهوم آن‌ها راه نبردم ؛ مثلااشعار شکسپیر. سرانجام ممکن است اشکال در این باشد که شاعر چیزی را جا نهاده‌که خواننده به یافتن آن‌خو گرفته است . بدین‌قرار، خوانندهٔ گمراه‌درجستجوی چیزی این در و آن در می‌زند ، وبه دنبال معنائی‌خویشتن راسر گردان و گیج می‌کند که در شهر مورد نظر نه‌آمده است ونه به‌آوردنش قصد بوده .

در مفهوم‌عادی، استفادهٔ عمده ازمعنی یك‌شعر (چون‌دراینجا گفتارمن تنها درباب چندگونه ازاشعاراست‌نه‌تمام‌آنها) این باشدکه در همان حال‌که برخواننده اثرمی‌گذارد یکی از عادات‌اوراکه‌همانا سر گرم و آرام داشتن ذهن است تشفی بخشد ؛ درست همانندآن دزد خیالی‌که پیوسته قطعه‌گوشت دلخواهی برای سگ پاسبان به‌همراه دارد . این‌حالتی معمولی است که‌مورد موافقت من است ، ولی‌ذهن تمام سخن سرایان در این مسیر کار نمی‌کند و پاره‌ای از ایشان ، به‌گمان آنکه همانند ذهن خودشان ذهن های دیگر نیز هست ، ازاین «معنی» که زاید می‌نماید به‌تنگ می‌آیند وباحذف‌آن‌بامکاناتی راه پیدا می‌کنندکه عمق معنی راافزایش می‌دهد . من‌نمی گویم که این‌خود کمال مطلوب است ، فقط می گویم‌که برماست تا اشعارخود رابه همان‌گونه که از دست ما ساخته‌است بنویسیم ، وآنها را همچنان‌که می‌یابیم ، بپذیریم. بعید نیست چنین‌باشدکه نگارش‌های سست فراخور دورانی از جامعه باشد،

و آثار فشرده‌تر مناسب دوره‌های دیگر . من معتقدم که در بین خلق باید گروهی باشند که همچون خود من، اعتقاد ورزند که حجم اشعار پاره ای از سخن‌سرایان بزرگ قرن نوزدهم قدر ایشان‌را کاسته است . زیرا در این عصر کدامین کس‌است که اشعار وردزورث و شلی وحتی کیتز ، وبه طورقطع ویقین براونینگ و سوینبرن[1] ، و اشعار بیشتر سخن سرایان آن عصر فرانسه را ، فقط به‌منظور کسب لذت‌ازپای تا سر بخواند ؟ من‌هرگز براین عقیده نیستم که شعر طولانی چیزی‌است متعلق به‌گذشته،اما دست‌کم‌علت درازی شعر می‌باید نکته‌ای باشد بیش ازآنچه‌که نیاکان ما انتظار داشتند . و برای ما آنچه را که‌به‌زبان‌نثر نیز به همان خوبی بتوان گفت ، هم بدان زبان گفتنی تر است . و از نظرمعنی، سهم نثر خیلی بیشتراز شعر است . عقیدهٔ هنر برای هنر ، اندیشه‌ای خطا که درحرف‌وتبلیغ بیش‌از هنگام عمل مورد نظراست ، درآغاز از این انگیزهٔ راستین بهره ور بود که این‌خطای شاعر را که‌کوشش داشت دست به کاری زند خاص دیگران ، تشخیص داده بود . لیک شعر همان قدر که از اشعاردیگر مایه می‌پذیرد ، از نثر نیزنکته‌ها می‌آموزد . ومن براین عقیده‌ام که تأثیرمتقابل شعر و نثر در یکدیگر، مانند تأثیرمتقابل زبان‌های گوناگون ، خود شرطی‌است برای وجود حیات در عالم ادب .

۱- Swinburne

ت. س. الیوت

تجربهٔ شعر

تجربهٔ یك شعرهم تجربهٔ یك لحظه است وهم تجربهٔ یك طول عمر ، و خیلی‌شبیه است باتجربهٔ فشرده‌تر مااز دیگر بنی آدمیان. نخست، یادرآغاز، لحظه‌ای است ازضربه وشگفتی‌وحتی وحشت، لحظه‌ای که یگانه‌است، لحظه‌ای که فراموش شدنی نیست وهرگز نیزعیناً تکرار نمی‌شود. باوجود این لحظه‌ای است که از معنی بی‌بهره خواهد افتاد مگر آنکه در کل یك تجربه وسیع‌تر باز ماند. لحظه‌ای که درون احساسی آرام‌تر و عمیق‌تر باز خواهد زیست. آدمی، باگذشت سال وماه، بیشتر اشعار را ازنظر می‌اندازد وبه دست نسیان می‌سپارد ؛ کما اینکه باطی مراحل مختلف عمر بیشتر حالات نفسانی فراخور او نمی‌مانند و از یادش می‌روند. لیکن سخن دانته ازآن‌گونه سخنان است که‌فقط‌می‌توان‌امید ورزید که‌آدمی‌رادرپایان عمراستعدادفهم آن‌دست‌خواهدداد.

ت. س. الیوت

تجربه (آزمایش)

واژهٔ تجربه‌را می‌توان به‌کار بسیاری از شاعران که‌در دوران بلوغ تکامل پیدا می‌کنندو تغییر می‌یابند، اطلاق کردو بس آبرومندانه اطلاق کرد. آدمی، همچنان که سالخورده‌تر می‌شود، ممکن‌است به‌مضمون‌های نوینی توجه‌پیدا کند، یا آنکه همان مضامین پیشین را به‌نحوی دیگر به‌کار گیرد. ما، باپشت‌سر نهادن‌دوران‌جوانی، هم به‌دنیای‌دیگری‌قدم‌می‌گذاریم وهم‌اینکه درجهانی که هیچ گونه تغییری نیافته است آدمی دیگر ازکار برون می‌آئیم. این دگرگونی‌ها چه‌بسا که به‌صورت دگرگونی دروزن، دگرگونی درنقش پردازی، ودگرگونی درصورت‌جلوه‌گری کند. یك کار آزمودهٔ واقعی‌تحت تأثیر کنجکاوی بی‌آرام یاهوس نوخواهی یا آرزوی غافلگیری وحیران کردن دیگران نیست؛ بلکه ناگزیر درپی آن است که‌درهرشعر تازهٔ خویش، همچنانکه درنخستین‌اشعارش، برای احساس‌هائی که تکامل آنها در ضبط او که‌یك شاعراست نیست، صورت راستین راپیدا کند.

ت . س . الیوت

نقش ذهنی در شعر

فقط یك قسمت از نقش‌های ذهن شاعر زائیدهٔ مطالعات اوست . چون خاستگاه آن سرتاسر حیات تأثر پذیر اوست از اوان کودکی . چرا نزد همهٔ ما از میان آنهمه چیزها که در طول عمر خویش شنیده‌ایم و خوانده‌ایم و احساس کرده‌ایم چند نقش معین آغشته به احساسی سرشار بیش از دیگران در ذهن مجدداً جان می گیرند ؛ بانگ یك مرغ ، جست و خیز یك ماهی در آب در یك زمان و مکان معین ، رایحهٔ یك شاخهٔ گل ، دیدار زنی کهن سال در یك کوره‌راه کوهستانی ، مشاهدهٔ شش تن از اوباش از فراز پنجرهٔ شبانگاهی که داشتند در تلاقی گاه راه آهنی درخاك فرانسه ، آنجا که یك آسیای آبی نیز

وجود داشت ، ورق بازی می کردند . این خاطرات ممکن است خود ارزش سمبولیك داشته باشند ، ولی‌ازچه نوع نمی‌توان گفت. زیرا آنها به‌نمایشگری اعماق احساس بر می‌خیزندکه هیچ کس را به درون‌آن راه نیست . همچنین می‌شود پرسیدکه چرا هنگامی که سعی‌داریم دورانی از گذشته‌را پیش دیدگان مجسم نمائیم ، در خاطرهٔ خویش تنها به چند دستهٔ معین از نقش‌های‌انتخات شده و محو دست پیدا می‌کنیم ؛ نقش‌هائی که‌یادبودهائی هستند نا چیز و پژمرده از لحظات پرشور زندگی .

ت . س . الیوت

وابستگی شعر

مردم اغلب مایلند شعری‌راکه با اوضاع روز هیچ گونه وابستگی ندارد خوار کنند . اما همیشه برآنند تا شعری را که فقط از احوال دیروز مایه گرفته است ، نادیده انگارند . یك تداعی سیاسی بساکه قطعه شعری را در دم بر سر زبان‌ها اندازد . ولی هرآینه این شعر فردا نیز خوانده شود ، درست علی‌رغم آن تداعی خواهد بود . ما هرگاه‌که با سیاست روی موافقت نداریم ، شعررا به عنوان اینکه سیاسی‌است محکوم میکنیم ؛ و اکثر مردم در زبان شعر نه خواهان سوسیالیزم هستند و نه جویای‌امپریالیزم . لیکن نکته اینجا نیست‌که چه چیز دوامش دو روزه است ، بلکه سخن بر سر آن

است که کدامین چیز زندهٔ جاوید حواهد ماند. سخن سرائی که در ظاهر با عصر خویش هیچ گونه کاری ندارد، ممکن است هم برای این عصر سخنی داشته باشد درخور اهمیت بسیار. شاعری هم که با مسائل روزگار خویش سروکار گرفته، هیچ معلوم نیست که در روزگاران بعد تازگی خود را از دست بدهد. شعر «قطعاتی از گراند چارتروز»[1]، اثر آرنولد[2]، بانگی است گویای یك لحظهٔ تردید تاریخی، که به زبان نمونه‌ترین اندیشه های عصر خویش ثبت شده‌است؛ لحظه‌ای که گذشته است و اکثرما هرکدام در مسیری آن‌را پشت سر نهاده‌ایم، با این‌همه این‌شعر یاد آن لحظه را جاودانه زنده نگاه خواهد داشت.

۱- Grand Chartreuse فرقه ای از راهبان مسیحی

۲- Arnold

شارل بودلر[1]

بدعت پندآموزی

بدعتی دیگر درکار است، خطائی که حیاتی لجوجانه‌تر دارد. منظورم بدعت پندآموزی است با نتایج اجتناب ناپذیر آن بدعت های عاطفهٔ حقیقت واخلاق. بیشتر مردم چنین می‌پندارند که هدف شعر نوعی آموزش است، که باید وجدان را تقویت کند، اطوار را کمال بخشد، وروی هم یك چیز مفید عرضه بدارد. شعر هرقدرهم که شخص کم به درون نفس خویش درآید وروح را کم به سؤال کشاند، وخاطرات اشتیاق را دردل خویش کم‌زنده نماید، بازهدفی ندارد مگر خویشتن ، که جزاین نمی‌تواند باشد . و هیچ شعری بزرگتر و

Charles Baudelaire -۱

شریف‌تر و در حقیقت زیبنده‌تر برای عنوان شعر نیست از شعری که فقط به‌خاطر لذت شعر سراییده شده است.

بگذار دانسته شود که قصد من این نیست که شعر نمی‌تواند اطوار را شریف گرداند، یا آنکه نتیجهٔ نهائی آن نمی‌تواند بر کشیدن مردم باشد از سطح دلبستگی‌های معمولی- این سخن به طرزی آشکار چرند است. بلکه می‌گویم که اگر شاعری دیده بر هدفی اخلاقی دوخت، قدرت شاعرانهٔ خویش را کاسته است، و اگر شرط ببندیم که اثر وی چیزی حقیر از کار در خواهد آمد، خطر نکرده‌ایم. شعر نمی‌تواند بر مبنای درد مرگ، وشکوه بر باد رفتهٔ درون علم یا اخلاقیات در آید. شعر حقیقت را هدف خویش ندارد که هدف آن جز خود شعر نیست. وسایل تعلیم همه از گونه‌ای دیگرند. حقیقت را با ترانه چکار؟ هرچیز که یك ترانه را دلنشین، مستی‌افزای، ومقاومت ناپذیر کند، قدرت و توانائی را از حقیقت خواهد گرفت. روح تعلیم، خونسرد و آرام و بی‌تأثیر، درو گوهر و گل‌های اهدائی الههٔ شعر را واپس می‌زند، وازهمین روست که درست نقطهٔ مقابل ذات شعر قرار گرفته است.

عقل محض دیده بر حقیقت می‌دوزد ، ذوق پیش ما پرده از جمال زیبائی برمی‌گیرد، وشم اخلاقی ما را وظیفه شناسی می‌آموزد . راست است که آثار متوسط با این هردو غایت ارتباط دارند ، وازشم اخلاقی فقط به وسیلهٔ یك اختلاف جزئی جدا هستند که ارسطو درقلمداد کردن از جملهٔ محاسن متعدد تأثیرهای لطیف آنها تردید نکرده است . وانگهی آنچه که یك مرد صاحب ذوق را به خصوص به‌هنگام تماشای بدی به‌خشم می‌آورد، بدقوارگی یا عدم تناسب آن است. بدی بر راستی و درستی ضربه فرو می‌آرد، ووجدان وعقل را به‌عصیان برمی‌انگیزد . ولی به عنوان هتك هماهنگی ویك عامل تنافر صوت، بعضی جوهرهای شعری را به‌خصوص لطمه می‌زند. ومن فکر نمی‌کنم که آوردن هرگونه نقض اصول اخلاقی وهتك زیبائی معنوی درشمار تجاوزی به‌حدود نظم وقواعد هماهنگی عالم کاربدی باشد.

این است آن غریزهٔ فنا ناپذیر وقابل ستایش زیبائی که ما را بر آن می‌دارد تا این خاك وچشم اندازهای آن را چون نظاره‌ای بر عرش وهم مظهر آن بپنداریم. عطش سیری ناپذیر ما برای هر آنچه که درفراسوی قرار دارد ، وهر آنچه که زندگی تحفه می‌آرد زنده‌ترین دلیل جاودانی ماست. توسط شعر وهم از درون شعر، توسط موسیقی وهم از درون موسیقی است که روح می‌تواند

بر آن جلال وشکوهی که در آن سوی گور جا گزیده است نظر اندازد. و آنگاه که یك شعر لطیف اشك به دیدگان می آرد ، این اشك نشانهٔ بسیاری لذت نیست، بلکه گواهی‌است بر یك غم بیدارشده، بر یك فشار روحی، بر نقشی که بدین عالم خاکی تبعید گشته و آرزو دارد که بر پهنهٔ این خاك، اگر همه یك دم، آن ملکوتی را که خود مظهر آن در این عالم است در تسخیر خویش کشد.

ازاین روی، نخستین اصل شعر را به عبارت ساده ودقیق باید آرزومندی آدمی شمرد برای دستیابی به یك زیبائی والاتر، واین اصل ضمن اشتیاق و بیخبری روح نقاب ازچهره برمی گیرد. اشتیاقی کاملا جدا ازشور که مستی دل است، و بیگانه ازحقیقت که چراگاه عقل. چون شور چیزی طبیعی است، آنقدر طبیعی که نمی تواند ازدر آوردن لحنی ناموزون وناساز به قلمرو زیبائی خودداری کند؛ و بس صمیمی تر از آنکه دامان آرزوهای پاك وغم های شکوهمند و نومیدی های شریف را که درملکوت شعر جا گرفته اند نیالاید.

رینرماریا ریلکه[1]

غول درون

از من مخواه که در بارهٔ تقلای درونی خویش چیزی بگویم . در این خصوص سکوت باید کرد . وصف تمام آن دگرگونی‌های بخت که می‌باید در این تقلای خویش به‌سوی تمرکز با همه روبرو آیم ، حتی برای خود من‌از خردمندی دور است.این‌واژگونی تمام قدرت های شخص ، این تغییر مسیر روح ، هرگزمیسر نخواهد شد مگر باگذشتن از بحران های چند . بیشتر هنرمندان باوسیلهٔ انحراف از مقابله می‌گریزند؛ وهمین است دلیل آنکه‌چرا دیگر هیچگاه نمی‌توانند آن مرکزآفرینش خویش را ،که نقطهٔ آغاز ایشان

۱- Rainer Maria Rilke

درلحظهٔ ناب‌ترین انگیزه‌ها بود باز لمس کنند. همیشه، هر گاه که آغاز کار می‌نهید، باید این معصومیت اولیه را باز بیافرینید. باید باز گردید بدان جایگاه بی‌غش که فرشته، آنگاه که نخستین پیام سروش را در گوش شما باز گفت، شما را آنجا یافت. شما باید بار دیگر آن نیمکتی را که در پشت آن بوتهٔ نسترن بود، و در آن وقت روی آن به‌خواب رفته بودید، پیدا کنید. این مرتبه آنجا به‌خواب نخواهید رفت، که باید دست به‌دعا برآورید. واگر فرشته بار دیگر از سرمهر چهره نمود، بدان سبب است که اورا قانع کرده‌اید، البته نه با اشك و آه، بلکه با تصمیم خاکسارانهٔ خویش، که همواره در کار شروع، یعنی یك مبتدی باشید.

آه که در زندگانی چه بسیار به خویش گفته‌ام، وهیچگاه نه به‌بسیاری حال، که هنر آن گونه که در پندار من است جنبشی است بر ضد طبیعت. مسلماً خدا هرگز پیش بینی نمی توانست کرد که کسی از ما بدینسان از درون قصد خویش کند؛ کاری که فقط قدیسین رخصت آن دارند، چراکه مرد قدیس سعی دارد با حمله براین قسمت سست باره و خلاف انتظار خدای خویش را از همه سو در میان گیرد. ولی برای ما بقی ما، آنگاه که پشت بر حوادث می‌کنیم، وحتی بر آیندهٔ خویش، تا به‌ژرفای وجود خود در آئیم، آنجا که ما را در خودفرومی کشید هر آینه پاس اعتمادی را که بدان می بخشیم نداشت، آنجاکه حتی از جاذبهٔ طبیعت قدرتی فزونتر دارد، روی به‌کجا داریم؟ اگر معنی فداکاری این است که لحظهٔ خطری بزرگ مصادف باشد بالحظهٔ نجات، بی‌تردید هیچ چیز بدین فداکاری شبیه‌تر از این ارادهٔ هراس انگیز در کار هنر نبود. چه دامنگیر است وچه بی احساس. هر آنچه‌را که دیگران به‌فراموشی می‌سپارند تا حیات ممکن شود. ماهمواره سر در پی کشف وحتی بزرگ‌نمائی آن داریم. این خود مائیم که برانگیزندگان غولان خویشیم؛ غولانی که بدانها چندان کینه نداریم که تسخیرشان کنیم. چراکه در مفهومی دل با آنها یکی داریم. این آنهایند، همین غولان، که‌قدرتی بیش دارند، قدرتی که‌از آن برای کسانی که قصد برگذشتن ازوجود خویش‌را دارند هرگزروی گریز نیست، مگر آنکه برای پیروزی، معنائی‌قائل باشیم مرموزوعمیق‌تر، وگرنه نمی‌توانیم خویشتن را رام کنندگان این شیر درون درحساب آریم. امانا گاه احساس می‌کنیم که دوش بادوش این غول در حرکتیم، چنانکه گوئی دریك رژهٔ پیروزی؛ بی‌آنکه بتوانیم به یاد آورد لحظه‌ای را که این آشتی تصور ناکردنی صورت گرفت. پل فقط خمیدتاوحشتناك ها را به‌رقت انگیزها پیوندزنند.

رینر ماریا ریلکه[1]

زبانی در میان زبان دیگر

هرگز به‌خیال کس نخواهد گذشت که یك طناب‌ساز، یك مبل‌ساز ، یا یك کفاش را ازحرفهٔ خویش بازدارد، و به‌میان معرکهٔ زندگی اندازد بدین امید که‌او طناب سازی بهتر ، مبل سازی بهتر ، یا کفاشی بهتر از کار درآید. همچنین یك موسیقی‌دان ، یك نقاش، ویك پیکرتراش را می گذارندتا سرگرم کار خویش باشد. فقط درمورد آن کسی که دست به قلم داردهنرچندان آسان ودستیاب است (هر کس قادر به‌نوشتن است!) که بعضی(ودر میان آنان گاه‌گاه دهمل[2]) براین‌عقیده بوده‌اند که هر آینه کسی‌راکه در کار نوشتن است بسیار به حال خود رها کنند ، دردم به تهی مایگی در خواهد افتاد. خدا داناست

۱- Rainer Maria Rilke ۲- Dehmel

که توانائی‌نوشتن هنری است نه آسان‌تر ، وحتی دشوارتر ؛ زیرا مصالح آن هنرهای دیگر را با استعمال روزانهٔ مردم کار نیست ، حال آنکه شاعر وظیفه‌ای دارد بسیار سنگین ؛ چراکه ناچار است کلمات خویش را ازالفاظ روزانهٔ حیات ومراودات مردم کاملا و اساساً جدا سازد. در شعر هیچ کلمه‌ای (حتی «و» و حرف‌های اضافه) درست همان کلمهٔ مشابه خویش در مکالمات روزانه نیست . تطابق ناب‌تر آن با قاعده ، پیوند عظیم آن با دیگران ، و جایگاه فلك قدری که در قالب نظم ونثرهای هنرمندانه اشغال می کند، آن‌را تاکنه ماهیت خویش تغییر می‌دهد ، وبرای استفادهٔ محض روزانه بی‌فایده و بی اثر می‌سازد ؛ وازآن‌چیزی در می‌آوردلمس ناشدنی وجاویدان .

رینر ماریا ریلکه

هر روز که می‌گذرد ، بیشتر معتقد می‌شوم که حق با من بوده است که از همان آغاز با این سخن منسوبان خویش مخالفت ورزیده‌ام: هنر چیزی است که فقط درساعات فراغت ، پس از خاتمهٔ کارهای اداری بارور میگردد . این‌شیوهٔ کلام هنوزدرمن وحشت می‌آفریند . احساس من چنین است : هر کس که سراپای وجود خویش را ، با تمام آرزوها و ارزش‌ها وقف کار هنر نسازد ، به اوج اعتلاهرگز نخواهد رسید ، وبر او نام هنرمند دریغ است . وحال‌این را جسارت نمی‌توان شمرد اگر من اعتراف کنم که خویشتن را هنرمندی احساس می کنم ناتوان ولرزان و پر بیم ،لیکن

آگاه ازهدف‌های تابناك . چنین است که نزد من هر تلاش خلاقه‌کاری است خطیر و افتخارآمیز و راست . من هنر را چون شهادت نمی‌شمارم ، بلکه نبردی می‌دانم میان هنرمند با نفس ومحیط خویش بدین امیدکه باقلبی پاك خویشتن را به والاترین هدف ها رساند و آیندگان را دامانی سرشار از کامیابی‌های خویش هدیه‌آورد . اماچنین‌کاری در خورد يك‌انسان کامل‌است، وازچند ساعت اوقات بیکاری ساخته نیست .

ایمی لوول [1]

هیچ کس انتظار ندارد که یك مرد بتواند صندلی درست کند قبل از آنکه طرز ساختن آن‌را آموخته باشد ؛ حال آنکه خلق به‌طور کلی بر آنند که شاعری امری است فطری نه اکتسابی ، وشعر چیزی است که خود به‌خود ازقلب شاعر می‌جوشد . اما حقیقت این است که یك شاعر ، درست مانند یك مرد مبل‌ساز که رنج شاگردی می‌برد ، باید در فراگیری حرفهٔ خویش زحمت شاگردی راخریدار شود . ممکن است قلب او مالامال باشد از تخیلات و اندیشه‌های تابناك ، اما اگر در انتقال آنها به خوانندگان خویش توسط الفاظ فروماند،

۱- Amy Lowel

نام شاعر بر او به هیچ روی برازنده نیست . یك پیشه‌ور را می‌توان بخشود که چند لحظه‌ای را مصروف نمایش و توضیح فنون کسب خویش کند ؛ و در عالم هنر اثری که تاب یك بررسی صمیمانه را نداشته باشد ، فقط چیزی است ناهنجار و بی مایه .

قبل از هر چیز ، مایل به ابراز این عقیدهٔ خویشم که شعر نباید در کار تعلیم بکوشد . چرا که علت وجودی آن فقط از آن جهت است که در نفس خویش یك زیبائی مخلوق است ؛ اگر چند این زیبائی گهگاه به مذاق خوش نیاید . ما از درختان نمی‌خواهیم که ما را درس اخلاق بیاموزند ، و این فقط گروه رستگاری[1] است که احساس می کند لازم است روی درختان شعار بچسبانند. ما همه می‌دانیم که این شعار ها چقدر احمقانه‌اند ، ولی اکثراً نمی‌دانیم که گنجانیدن یك نکتهٔ صریح اخلاقی در سراپای یك اثر هنری ، خواه شعر ، خواه نقاشی ، خواه مجسمه ، گذشته از احمقانه بودن پوچ و مبتذل نیز هست. اگر یك اثر زیبا را کاملا نفهمیم ، در گمان می‌شویم و شتاب‌زده اظهار نظر های بی‌ربط می کنیم . راستی چقدر از شناخت عالم گردون بیگانه‌ایم ؛ عالمی که دریاها و قاره‌های خویش را فرو می گذارد و بی‌اظهار نظر می گذرد. هنر نیز همان‌قدر از کار کرد این چرخ گردون است که یك تند باد استوائی، یا قانون جاذبه ؛ با وجود آن ما به‌اصرار تمام بر آنیم که آن را چیزی شماریم در ردیف تذهیب یك طومار و نه بیشتر از آن ، مگر آنکه بر آن میخ‌هائی کوبیده باشند که از آنها بتوان احساس های زیبا و خوشایند را آویزان کرد .

۱ــ Salvation Army انجمنی از مسیحیان که وظیفهٔ خویش را اشاعهٔ دین در میان مردم می‌داند .

ویلیام باتلر ییتز [1]

یك شاعر ، به‌حکم قاطع ماهیت اشیاء ، کسی است که با صمیمیت تمام زندگی می‌کند ؛ وبه عبارت دیگر حیات اوهرچه صمیمی‌تر شعر او ناب‌تر. حیات شاعر تجربه‌ای است اززندگی ، ورواست که‌آیندگان بدانند بر اوچه گذشته است . ازهمه بیشتر حیات شاعران غنائی را باید دانست ، چندانکه معلوم باشد شعر اوگل بی ریشه نیست ، بلکه سخنی‌است‌ازیك انسان ؛ و نیز آنکه‌هرگونه توفیق در عالم‌هنر ، سال‌ها یکه وتنها ایستادن ، گرفتن مسیری درپیش که دیگران نرفته‌اند ، ایستادن برسرعقاید خویش درآن‌حال که‌جهانی یکسره پشتیبان عقاید دیگران است ، نثار سخن وعمر ، این دوکه باجان‌او این همه پیوند دارند ، درمعرض‌خرده گیری این وآن‌کار کوچکی‌نیست. چرا باید افتخار را مال کسانی‌شمرد که در دشت نبرد جان می‌سپارند ، که‌یك‌مرد نیز ، با سیر در ژرفای نفس خویش ، شهامتی چنان بروز می‌دهد .

۱- William Batler Yeats

لوئی آنترمیر[1]

وزن

وزن، مایه‌وبنیاد شعر است. چراکه‌جوهر اساسی زندگانی نیزهست. بشر پیش‌از آنکه به‌نیروی عقلانی خویش‌التفاتی پیداکند، خیرهٔ‌آهنگی‌بود که در جذر ومد آب، رفت وآمد منظم شب وروز، وگذشت موزون‌فصل‌های سال، وبرتر ازهمه درنفس کشیدن می‌دید. کودک‌رابه‌آرامی تکان‌می‌دهند. برایش‌لای‌لای می‌خوانند، ودرگاهواره به‌آهنگی‌موزون او راتاب می‌دهند. همان‌طورکه رابرت‌لیند[2] اشاره کرده است «کودك ازهمان‌روزی‌که می‌آموزد یك قاشق فلزی را برلبهٔ میز بکوبد، یك شاعر است. اوفقط دوستدار صدا

۱- Louis Untermeyer ۲- Robert Lynd

در آوردن نیست ، بلکه خواهان شنیدن بانگی است که در پژواك آن نوائی موزون به گوش رسد . لختی بعد ، او خود بارشته‌ای افسار مانندو زنگوله‌ای که به‌هنگام دویدن از آن نوائی موزون برمی‌خیزد ، به تقلید چارپایان ، یورتمه‌می‌رود. لذتی که‌طفل از تاب خوردن، نشستن بر پشت اسب، پت پت ترن به‌هنگام سفر که‌مانند تیك تاك ساعت یك نواخت وهماهنگ است ، و نیز لذتی که‌ازصدای موزون چرخ‌ها بر ریل آهنین می برد ، همه‌ازهمان خاستگاهی مایه‌می پذیرد که‌موجب می‌شود تاپدیده‌های موزون جان آدمی راازلذت سرشار گردانند . سرچشمهٔ طبع شاعر را می‌توان تا بدانجا عقب برد که‌طفلی ترن را «پاف‌پاف» ، یا مادرش را «ماما» صدا می کند . دیر باوران ممکن است چنین وانمود کنند که این پرستاران و والدین نادان هستند که کلام در دهان‌طفل می گذارند. امادرهرحال این خود کودك است که هیچ بانگی را تا آنگاه که مکرر بر نخاسته است ، نامفهوم احساس می کند . وبنابر غریزهٔ ذاتی خویش در برابر مرغ خانگی «غار غار» ودر پیش سگی با گوش‌ها وچشم‌های منتظر «نوچ نوچ» رازمزمه وار برزبان می‌رانند ».

اگر این راست باشد ـ دانشمندان چسان می‌توانند بااین حقیقت‌مسلم به مجادله برخیزند ؟ـ عجبی نیست اگر می بینیم که تمام نوع بشر هر گروه به‌نحوی‌لکنت زبانی‌دارند ؛ زیرا وزن نه‌تنها پدیده‌ایست که آدمی را از همه‌سو در میان گرفته است، که باضربان نبض درخمیرهٔ هستی او نیز هست .

سورن کیرکگارد[1]

شاعر کیست

شاعر کیست؟ وجودی ناشاد که رنج‌های نهانی قلب او را صد پاره کرده است. ولی لبانش را چنان ساخته‌اند که هرگاه آهی یا ناله‌ای از آنها برمیخیزد، چنانست که گوئی نوای دل انگیز موسیقی به گوش می‌رسد. سرنوشت او همانند سرنوشت آن قربانیان تیره‌روزی است که به فرمان فالاریس[2] سنگدل آنهارا در محفظه‌ای فلزی برسر آتش به آرامی می گداختند، وفریادایشان در گوش آن بی رحم چنان طنینی نمی‌انداخت که قلبش را به‌لرزه درآورد؛ بلکه چون بدان می‌رسید نوای دل‌انگیز موسیقی از آن برمی‌خاست. مردم گرد شاعر برمی‌آیند ومی گویند «سازکن، برای ما ترانه‌سازکن»؛ واین بدان ماند که گویند کاش دردهای تازه روح تورا بیش درشکنجه گذارند، ولبانت چون روزگار گذشته باشند که مارا ازناله هایت بیم نیست، اما نوای لبانت چه‌شیرین است». سخن‌سنجان از راه می‌رسند ومی گویند «کاملا درست است، و بنابر موازین زیبائی شناسی باید که چنین باشد». خلق پندارند که مرد سخن‌سنج شاعر را به‌یک‌مو همانند می کند ولی آنچه که دراو نیست، رنجی است دردل و نوائی برلب - ومراخوش‌تر که خوك‌چرانی باشم ازآماگار[3]، و هم‌خوکان به‌زبانم آشنا، تاآنکه شعرسرایم وخلق زبانم نشناسند.

---

1 - Soren Kierkgaard   2- Phalaris

3 - Amagar

[stamp] University ... Library
... No 25849
... 19.1.1985

فهرست برخی از کتابهای جالب و آموزنده

نام کتاب	نویسنده	مترجم	بها
شیوهٔ نگارش	عبدالعلی دست‌غیب	—	۵۰ ریال
ارباب ریش خاکستری	غلامرضا دوست محمدی	—	۵۰ »
فردوسی نامه	ملک‌الشعراء بهار بکوشش محمد گلبن		۱۵۰ »
ترجمهٔ چند متن پهلوی	»	»	۱۵۰ »
سیماجان (چاپ سوم)	محمد عاصمی	—	۲۵ »
شهر خسته (چهل شعر)	منصور اوجی	—	۵۰ »
سبز (دفتر شعر)	صفورا نیری	—	۵۰ »
آتشهای نهفته (چاپ دوم)	سعید نفیسی	—	۱۲۰ »
نیمه راه بهشت (چاپ چهارم)	سعید نفیسی	—	۱۰۰ »
فرنگیس (چاپ ششم)	سعید نفیسی	—	۶۰ »
دهکدهٔ پرملال (مجموعهٔ داستان)	امین فقیری	—	۶۰ »
پیادهٔ شطرنج (مجموعهٔ داستان)	فریدون تنکابنی	—	۳۵ »
زنجیرهای تقدیر (چاپ دوم)	عبدالحسین بهنیا	—	۳۰ »
نفله	جمشید بوئینی	—	۳۰ »
ساغر آفتاب	ده اثر از ده گوینده بکوشش محمد گلبن		۵۰ »

***

کشیش دهکده	هونوره دوبالزاک	شاپور رزم‌آزما	۱۵۰ »
اوژنی گرانده (چاپ سوم)	»	عبدالله توکل	۱۴۰ »
کودکی نوباوگی جوانی	لو تولستوی	کریم کشاورز	۲۲۰ »
قصه‌های بابام	ارسکین کالدول	احمد شاملو	۶۰ »
بانوی زیبای من	برنارد شاو	هوشنگ نظامی	۲۵ »
خاموشی دریا	ورکور	حسن شهید نورائی	۴۰ »
فرهاد، شیرین، مهمنه بانو	ناظم حکمت	ثمین باغچه‌بان	۵۰ »
شبهای سپید	فیودور داستایوفسکی	مرتضی مقدم	۵۰ »
نتوشکا	»	اردشیر نیکپور	۴۰ »

کارخانهٔ مطلق‌سازی (چاپ دوم)	کارل چاپك	حسن قائمیان	۷۰ ریال
		باجلد زرکوب	۱۰۰ »
نیرنگ زنان (چاپ سوم)	اشتفن تسوایك	عبدالله توکل	۲۰ »
فلان فلان شده‌ها	عزیز نسین	ثمین باغچه‌بان	۵۰ »
		باجلد سلفون	۱۰۰ »
ما آدم نمی‌شیم (چاپ دوم)	عزیز نسین	ولی‌الله آصفی	۲۵ »
عشق بزندگی (چاپ سوم)	جك لندن	نوذر	۲۵ »
تعطیلات وحشت‌زا	ریچارد رایت	عبدالحسین شریفیان	۶۰ »
فتنه‌های بیدار	جی. بی. پریسلی	ابراهیم یونسی	۸۰ »
		باجلد سلفون	۱۴۰ »

***

مقدمه‌ای بر علم اقتصاد	پروفسور ویلیام استانلی جوانس	مهندس فضل‌الله روحانی	۶۰ »
روانشناسی جنسی	پروفسور اسوالد شوارتز	ب. صمد نوری نژاد	۲۰۰ »
آزادی فرد و قدرت دولت (چاپ دوم)	—	دکتر محمود صناعی	۲۰۰ »
پیدایش انسان و عقاید داروین (چاپ سوم)	آ. آی. قاراپوین	عزیز محسنی	۷۰ »
افق دانش	چارلز هچر	صمد خیرخواه	۱۰۰ »
چاره کمروئی	سی. اچ. تیر	محمدعلی جزایری	۳۰ »
آکورایوم		دکتر نصرالله عایلی	۶۰ »

***

هفت قدم بطرف شیطان	ا. مریت	پ. د. پندار	۳۰ »
من عادل هستم	میکی اسپیلین	آقاسی	۲۰ »
ماکسیم کوچولو	ك. م. استانیوکویچ	ا. تفرشیان — ا. باقرزاده	۳۵ »
مردی که وطنش را ترك کرد	فریدون هدایت‌پور	—	۲۰ »

تهران — شاه‌آباد اول خیابان ملت

تلفن ۳۳۸۳۰۹

کتابهایی که توزیع آن منحصراً با مرکز نشر سپهر است

ماهنامهٔ کاوه	چاپ آلمان	بهای هر شماره	۳۰ ریال
اصطلاحات زبان آلمانی	هرمز انصاری ـ هربرت کوستر		۶۰ «
کتابی برای زنان	(دانستنیهای جنسی، تولید مثل، آبستنی و روشهای جلوگیری از حاملگی) دکتر کریم توکلیان		۵۰ «
سفر جادو	چند داستان اساطیری و تاریخی دیگر خاوری و باختری ایرج مهران		۳۰ «
دکانی بنام سینما	حسین یزدانیان		۷۰ «
شیر و فرآورده‌های آن در تغذیهٔ انسان	دکتر عباس فرخنده		۹۰ «
راهنمای نحو زبان فارسی	محمد پژوه		۴۵ «
شالودهٔ نحو زبان فارسی	«		۱۵۰ «
نشانه‌گذاری	«		۱۰۰ «
سرگذشت مرد خسیس و حکایت وکلای مرافعه در شهر تبریز میرزا فتحعلی آخوندوف	ترجمهٔ عبدالکریم منظوری خامنهٔ		۵۰ «

Date

Call No.

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before th
date stamped above. An over-due charge of *.06 P.* w
levied for each day, if the book is kept beyond that

KASHMIR UNIVERSITY
LIBRARY
Srinagar-6.

Date

Call No.

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the date stamped above. An over-due charge of .06 P. w levied for each day, if the book is kept beyond that

KASHMIR UNIVERSITY
LIBRARY
Srinagar-6.

مطالبی که در این کتاب می‌خوانید :

بجای پیشگفتار: هنری میلر
تولدشعر: کلینت بروکس و رابرت پن وارن
شعر بخاطر شعر: ا.س. برادلی
عناصر وکارکرد شعر: جورج سانتایانا
سنت واستعدادفردی: ت.س. الیوت
موسیقی شعر: » » »
مذهب وادبیات: » » »
هنر وآشوب: ادگار ویند
ابهام شعر: الوین بروکس وایت
نقش گرائی: ازراپاوند
مقدمه براشعارهافمن: و.ه. اودن
طبیعت انسان وهنر: رینرماریا ریلکه
ادبیات امروز: وان‌ویك بروکس
چشم‌اندازادبیات: لوگان پرسال‌اسمیت
هنر وهنرمند: واسیلی کاندینسکی
هنروهنرمند: اسکار وایلد
هنر وجامعه: ت.س. الیوت
انتقاد: » » »
کارکرد نقد: » » »
شعر دشوار: » » »
تجربهٔ شعر: » » »
تجربه (آزمایش): » » »
نقش ذهنی درشعر: » » »
وابستگی شعر: » » »
بدعت پندآموزی: شارل بودلر
غول درون: رینرماریا ریلکه
زبانی درمیان‌زبان دیگر: » » »
وزن: لوئی آنترمیر
شاعرکیست: سورن کیرکگارد

مرکز نشر سپهر

تهران ـ شاه‌آباد اول خیابان ملت تلفن ۳۳۸۳۰۹

شمارهٔ ثبت ۱۴۲۵ / ۴۷/۱۲/۲۹

قیمت مقطوع ۲۰۰ ریال